العدد السادس والعشرون بعد المائة
عمّان
مجلة ثقافية شهرية



للفنان حسن عبيدة

ثقافة «الفزعة»

في مواجهة الارهاب الذي عانينا نتائجه المأساوية هنا تماماً مثلما يحدث الآن في العديد من اقطارنا العربية، والذي حصد الآلاف من البشر شيوخاً ورجالاً، ونساء، واطفالاً دون تمييز، او مسوغات للأهداف والنوايا المعلنة منها وغير المعلنة - ان وجدت - فإن ردود الفعل في الساحة الثقافية العربية بصورة عامة، والاردنية بصورة خاصة، لم تتجاوز ما يمكن تسميته بثقافة «الفزعة» واعني بذلك ما نشهده من سيل جارف من مقالات التنديد، والاستنكار، والشجب، ولأيام معدودة فقط. فإذا ما انفض سامر المتفرجين على المشهد، تعود الحياة الثقافية الى مسيرتها الروتينية المعتادة في تناول قضايا هامشية وجانبية، لاعتقاد البعض ان مشاركتهم في التنديد والاستنكار هو ذروة الواجب الذي يقومون به، ويسفحون الوقت من اجله، ويتناسون عن قصد او لا ابالية ان مواجهة الارهاب كالذي شهدناه، ونشهده طوال السنوات الماضية، يتطلب خطة استراتيجية منهجية يتفرغ خلالها المفكرون والادباء على اختلاف اهتماماتهم من اجل خلق ارضية من الوعي والفهم، والاحاطة بالنوايا الشريرة التي تستهدف حاضر الامة ومستقبلها، وان تسهم هذه الاستراتيجية ليس في تحصين المواطن العادي من الانجرار او الصمت على ما يرتكب ضد هذا الوطن، بل في ان يتحمل كل واحد منهم مسؤولياته الوطنية في التصدي وبكافة الوسائل المتاحة لأولئك الذين يشوهون صورة وطننا العربي، تراثاً، وحضارة، وخطاباً انسانياً. وازعم ان امتنا تعيش الآن في سباق محموم مع هذه الفئة الضالة التي استطاعت ان تشوه تاريخنا، من خلال طرح بدائل لا تستند الى حجج منطقية، دينياً، واخلاقياً، ومسلكياً في اسس الحوار مع الآخر الذي تناصبه العداء لكي تدفع الامة ثمن هذه الكراهية التي اوجدوها بيننا وبين الامم والحضارات من حولنا، وهذا الشرخ الذي يزداد اتساعاً بيننا وبينهم عاماً بعد عام ويوماً بعد يوم. مما يدفعنا الى الخوف بأن لا يصلح العطار ما أفسد الدهر - كما يقولون في امثالنا الشعبية - بعد ذلك كله.

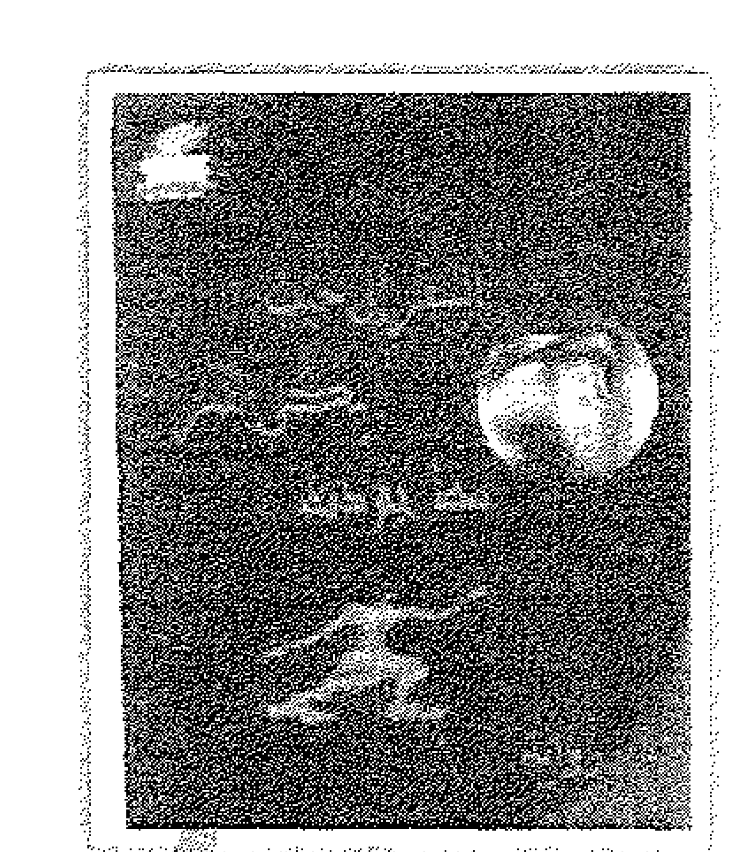
انا لا أتحدث عن انطباعاتي ومشاهداتي لما يجري على الساحة الثقافية العربية بصورة عامة، والأردنية بصورة خاصة، ولكنني وقد اصغيت لعشرات الآراء ممن أصبحت الكتابة حرفتهم، والقضايا الثقافية ذروة اهتمامهم، فإن هنالك ما يشبه الاجماع - بأنه على صعيد الصالونات الأدبية الضيقة وجلسات الاستغابة والنميمة وتصيد الاخطاء المحدودة في اعداد من يشاركون فيها، فإن اهتمامات هؤلاء واولئك تشكل بديلاً مقيتاً، ومنطلقاً نفعياً وذاتياً فقير المستوى للاستراتيجية التي ينبغي الاعتصام بها والتمسك بخطابها لترشيد الخطاب التدميري الذي يستهدف مكتسباتنا الماضية ويحول دون تحقيق اية مكتسبات مستقبلية تفرض احترام أمتنا وتجذر وجودها على هذا الكوكب، بعد أن نجح الآخرون من حولنا في إقامة تكتلات سياسية وعسكرية واقتصادية واجتماعية وثقافية كان من ابرز ثمارها هذه الثورة التكنولوجية التي افقدت العقل الانساني قدرته على الخيال او التخيل.

ان الشهرة الموهومة التي يقوم البعض بتسويقها لنفسه لا تلبث ان تتبخر في مواجهة الحقيقة التي ستكشف أوهام هذا البعض على المدى البعيد أو القريب، فالنجومية الحقيقية لا تصنعها القصص المختلقة أو المساحات الشاسعة التي تفردها لهم المنابر الثقافية لأسباب نعرفها ويعرفها الجميع.

● رئيس التحرير

عمّان





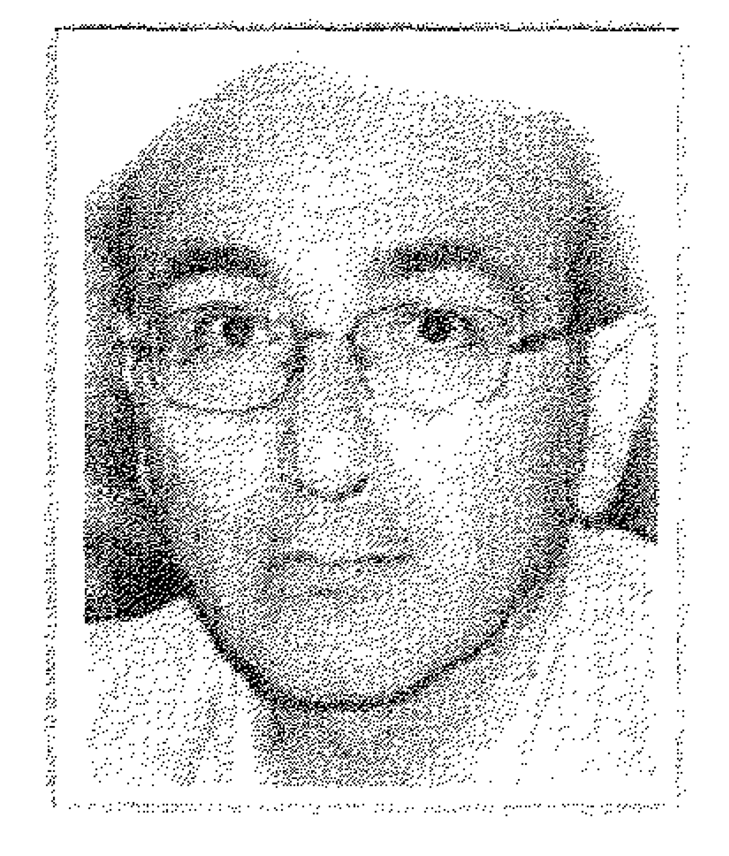
4 قراءة في رواية السفر الى حيث يبكي القمر

14 دليل المدى: كتابة اسم الآخر




46 ابن رشد في عيون الغرب

62 حوار مع الروائي اللبناني رشيد الضعيف



المحتويات

Amman 2002

AMMAN 126

كـــانون أول / ٢٠٠٥

تصـــدر عن

أمـــانة عـمّـــان الكبـــرى

المراســـلات

باسم رئيس تحرير مجلة عمان

امانة عمان الكبرى

ص.ب (١٣٢) تلفاكس ٤٦٢٨٧١٠

هاتف ٤٦٣٥٠٨٣

الموقع الالكتروني: www.ammancity.gov.jo

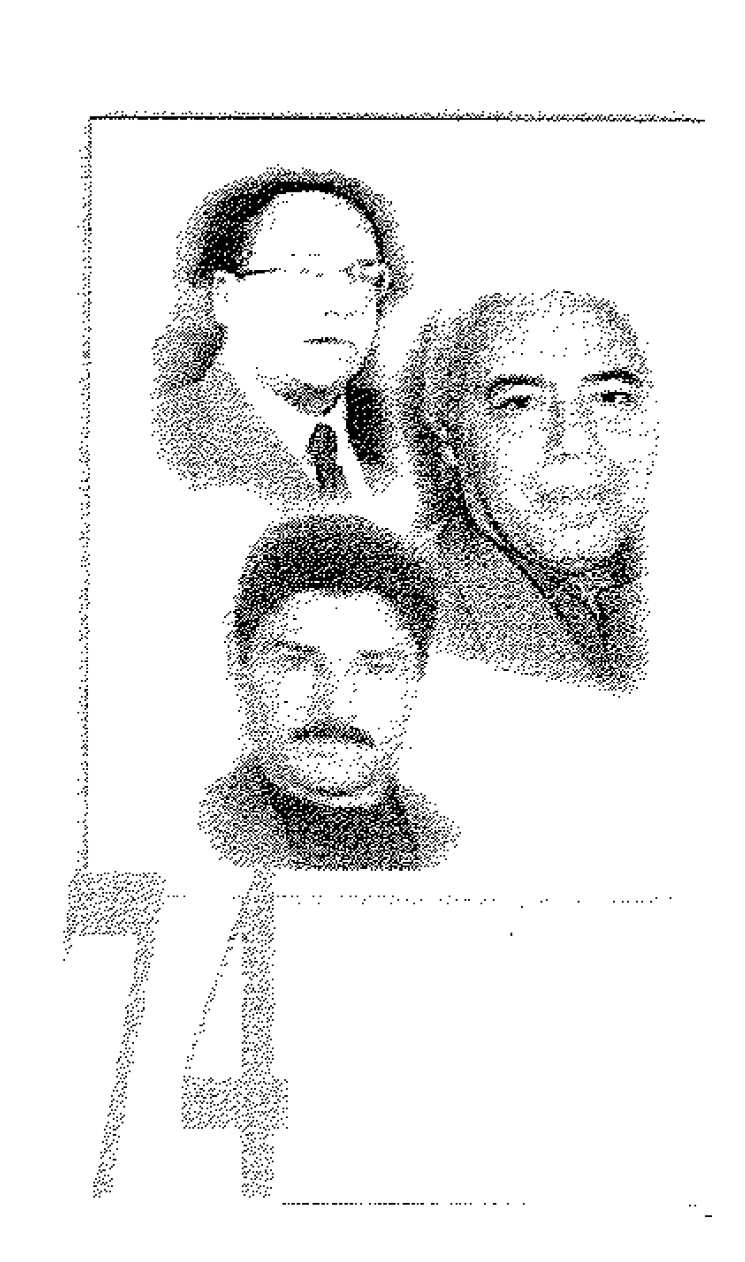
البريد الالكتروني: e-mail: amman_mg@yahoo.com

رقم الايداع لدى دائرة المكتبة الوطنية

(٢٠٠٢/٨٣٣ /د)

ملاحظة

- ترسل الموضوعات مطبوعة ولا تقبل إلا النسخة الاصلية.
- مراعاة أن لا تكون المادة قد نشرت سابقاً . ولن تقبل المجلة أية مادة من أي كاتب يتضح أنه أرسل مادة سبق نشرها.
- لا تعاد النصوص لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر.









قراءة في رواية "السفر إلى حيث يبكي القمر"



د. أحمد زياد محبك *

قليلة هي بل نادرة الروايات العربية التي تصور شخصية مثل شخصية "غالب"، بطل رواية " السفر إلى حيث يبكي القمر ". للكاتبة سها جودت، وهي من منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق، عام ٢٠٠٤، وتقع في ١٢٤ صفحة من القطع الكبير، وتضم نحوا من واحد وثلاثين ألف كلمة، وهي مقسمة إلى ثلاثة عشر فصلاً، وقد كتبت في نحو خمس سنين بين ٦/٥/ ١٩٩٩ و٦/٢/ ٢٠٠٤ كما جاء في الصفحة الأخيرة منها، وهي الرواية الأولى لمؤلفتها، بعد صدور مجموعتها القصصية الأولى عام ٢٠٠١ وعنوانها: " رجل في المزاد ".

والرواية تصور فتى في الثانية والعشرين، يعيش حياة الانحراف، وما يميز الرواية أنها مكتوبة بضمير المتكلم، على لسان الفتى غالب، فهو الراوي، وهو البطل، وهو يعي شخصيته، ويحللها، وينفذ إلى أغوار نفسه، ويستبطنها، ليقدم ذاته من الداخل والخارج، عبر تقانات السرد والمونولوج والبوح والاعتراف، وما تمتاز به الرواية أيضاً هو لغتها، وهي لغة الأعماق واللاوعي، وهي الحاملة لرؤى البطل "غالب" وتخيلاته وأحلامه، والمعبرة عن شخصيته ونزواته وأهوائه.

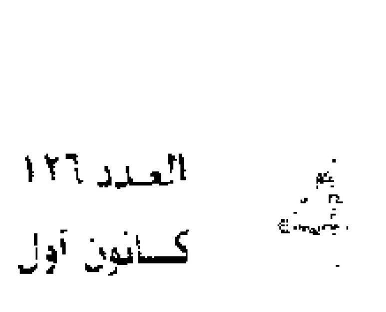
إن شخصية "غالب" شخصية فتى مغامر، حياته حافلة بكل ما هو مدهش ومفاجئ، وكل ما هو غريب عن المجتمع ومختلف، فهي حياة شخص ينتمي إلى قاع المجتمع، وهي حياة مملوءة بالجنح، وحسبه أنه يسترجع حياته ويسردها وهو في السجن، وبعض مغامراته نفسها تقع في السجن، وفيه تنتهي حياته، وتنتهي الرواية.

❖❖❖

تُفتتح الرواية بمقطع يقول فيه البطل الراوي: "اسمي غالب، مضى على يوم مولدي عقدان وبضع سنوات، وما زلت أعاني من غلبة وجودي المأزوم، دخلت السجن غير مرة، وأهم مرحلة في حياتي تلك التي قضيتها في دار الأحداث، حين شاهدوني أتجول بمفردي في ساحة سعد الله الجابري، وكان عمري حينذاك أربعة عشر عاماً، قلت: كنت أتجول، أدور، قالوا: كذاب، رأيناك تتسول، هل شُبهت لهم؟".

وفي هذا المقطع تتحقق كل عناصر الرواية، وفيه تبرز كل خصائصها، وهو أشبه بملخصها، ففي هذا المقطع يبرز صوت البطل الراوي، وهو يتحدث بضمير المتكلم، ويحدد اسمه "غالب"، والاسم علامة على الشخصية، وهو جزء لا يتجزأ منها، بل يدل عليها، فهو غالب، وهو مغلوب، في وقت واحد، المجتمع يغلبه، وهو يُغالب المجتمع، وهو مترجح بين الـ"غالب" والمغلوب.

وسوف يفسر الراوي نفسه اسمه في أكثر من موضع في الرواية، فهو يصرح فيقول: "الحياة لعبة مصير، فقررت أن أكون الـ"غالب" لا المغلوب ولكن على طريقتي، سأجعلهم يندمون، سأنتقم منهم جميعاً"!، ويتحدث أيضاً في مونولوج يتوجه فيه بالخطاب إلى والده فيقول: "أسميتني غالباً ليناديك الناس



أبا "غالب" لا أبا سعيد، لأن غلبتك كامنة في غلبتك لولدك البكر غالب. اضرب، اضرب بشدة ما عدت أحس بالآلام، لن أموت رغم موتي، سأعيش حتى أراك حاملاً صندوق فقرك وعجزك. بعد ذلك يا مرحباً بالموت "!. وهو في هذا المونولج مغلوب. ولكنه مصمم على أن يكون مستقبلاً غالباً لوالده بالانتقام منه.

وهو يحدد عمره مباشرة باثنين وعشرين عاماً. مما يؤكد وعيه لذاته. ثم يؤكد ذلك في أحد مقاطع الرواية حيث يقول: " سمعت أمي تحكي لجارتها أن وحامها لم يكن على الحامض أو الحلو من الطعام. كانت ورغم بساطتها في الفهم قد أغرمت على متابعة مسلسل الجذور "كونتا كونتي" المسلسل الذي ظهر في أواخر السبعينات. أي في العام ١٩٧٩ ".

وهو يصرح بأنه يعاني من وجوده المأزوم. فهو يعي وجوده. ويعرف أنه وجود مأزوم. وهو يعبر عن ضياعه. من خلال تجواله بمفرده. ويحس بأنه مظلوم. إذ اتهموه بالتسول. وما هو بالمتسول. ولذلك يؤكد براءته. من خلال قول: هل شبهت لهم . فهو يدل بصورة لا واعية على أنه كالسيد المسيح في براءته ونقائه ووحدته. وأنه بريء من كل ما يتهم به.

❖❖❖

والرواية مسرودة بضمير المتكلم على لسان البطل غالب. وهو يسترجع سيرته منذ ولادته. بل يسترجع سيرة والده. بل سيرة جدته، وطلاقها من جده. وتربيتها لأبيه. كما يسترجع قصة زواج أبيه من أمه. و"غالب" يروي هذا كله بلسانه هو، مستخدماً تقانات السرد كافة. من استرجاع واستذكار وبوح واعتراف ومونولوج، وهو يكتب سيرته في السجن.

والرواية تقدم مبررات كثيرة لهذا السرد. تؤكد من خلالها ذكاء غالب. وقوة حافظته. ووعيه الشديد لكل حديث يروى أمامه. وتفوقه في الدراسة، وقدرته على التعبير. وموهبته في الكتابة. وقوة أسلوبه. وتتجلى تلك المبررات في الإمكانات التالية على نحو ما يصرح بها "غالب" نفسه:

١. ما أجمل أن تبرع في كتابة موضوع تعبير. وتجده معلقاً في مجلة الحائط بعد أن أثنت الإدارة على جهدك في التفوق! نعم كنت من أفضل التلاميذ الذين يتقنون فن التعبير وكانت علاماتي دائماً العلامة المثلى.

الرواية مسرودة بضمير المتكلم على لسان البطل غالب. وهو يسترجع سيرته منذ ولادته. بل يسترجع سيرة والده. بل سيرة جدته. وطلاقها من جده. وتربيتها لأبيه. كما يسترجع قصة زواج أبيه من أمه. و"غالب" يروي هذا كله بلسانه هو.

٢ بعد أن اكتشف المصلح الاجتماعي موهبتي الفذة في الكتابة. حين أخضعني إلى امتحان صعب!... تبين له أني أملك القدرة على التعبير والوصف. فأخبر مدير السجن بأن يمنحني فرصة لسرد سيرتي وما واجهته من مشكلات وما تعرضت له من أحداث لضمها إلى أرشيف من يكتبون داخل السجن قائلا لي أمامه : ربما تتخرج من هنا كاتباً لك خصوصية ما!.

٣. لم تكن أمي تدرك مدى قدرتي على التخزين. فذاكرتي شديدة الحساسية ولاقطة من نوع ماهر. كانت تحكي لجارتنا أم عبد الله عن قصة زواجها بأبي كلما أحست بالضيق منه وبالعجز على مواجهته. وأنا بدوري وبحكم وجودي في المنزل كنت أجلس إلى جوارهما ألتقط كلّ حرف من حروف القصة!!

لقد ساعد ضمير المتكلم الراوي على تقمص شخصية البطل غالب. وعلى استبطان مشاعره، والغوص على دواخله. والتعبير عما يعتمل في نفسه من هواجس وأفكار ورؤى وانفعالات وأحلام، وأشكال أخرى من الشرود والبوح والاعتراف. كما بدا الراوي عليماً بكل شيء، فهو يعرف سيرة الأب فريد، ويعرف سيرة الجدة. ويعرف سيرة الأم وزواجها من الأب. وقد استخدمت الرواية ذكاء الراوي "غالب" وحساسيته المفرطة لتؤكد قدرته على الوعي والاستيعاب. ولكن هذه المبررات ليست كافية. ويظل لدى المتلقي شيء من الانطباع بأن الشخصية لم تتكلم بصوتها، وأن الكاتبة هي التي تحركها، وتتكلم من خلالها، ولعل تلك المبررات تزيد من قوة هذا الانطباع بدلاً من أن تخفف منه.

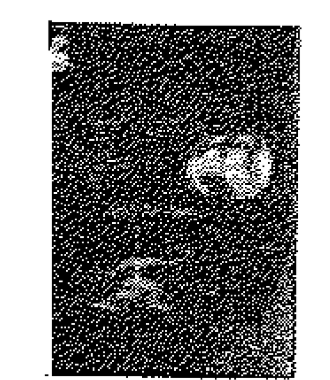
❖❖❖

وفي مدينة حلب يدور معظم الحوادث التي وقعت قبل دخول "غالب" إلى السجن، ولكنه يسترجعها في ذاكرته وهو في السجن، ويدور بعضها في اللاذقية، وفي مدينة حلب تتعدد الأماكن. ويقع كلها في شرق نهر قويق الذي يخترق المدينة من الشمال إلى الجنوب ويقسمها إلى قسمين. أي إن حوادث الرواية تدور فيما يمكن أن يعد في معظمه من حلب القديمة، وإن تخللته بعض الأحياء الجديدة. وهذا القسم في معظمه أقل رقياً وأقل غنى من القسم الغربي. وإن تخللته بعض الأحياء الغنية والمتطورة. ولكن شيئاً من حوادث الرواية لا يدور في الأحياء الغنية أو الراقية. وكثيراً ما يرد في الرواية ذكر الأحياء التالية: قسطل الحرامي وميسلون والميدان والجابرية ومحطة بغداد والتلل والعزيزية وساحة سعد الله الجابري والحديقة العامة والجامع الكبير وجامع شبارق وشارع النيال وحيّ الشيخ مقصود. والحي الأخير هو الحي الوحيد الذي يقع في القسم الغربي من المدينة، وهو حي جديد ولكنه ليس من الأحياء الغنية أو الراقية، بل هو خلاف ذلك. وهذا يعني أن حوادث الرواية كلها تدور في القسم الشرقي من المدينة. وفي الأحياء الفقيرة وغير الراقية أو المتطورة. ولهذا كله دلالته على بنية الرواية وواقع الشخصيات. ولاسيما البطل.

والرواية تكتفي بذكر أسماء هذه الأماكن ولا تصفها ولا تصورها. ولا تقدم صورة عنها، مما يجعل تفاعلها مع الأحداث والشخصيات ضعيفاً. ومن الصعب أن يرسم المتلقي صورة في ذهنه لهذه الأحياء. إذ لا تكفي التسمية وحدها لمعرفة المكان. والحدث وحده غير كاف للدلالة على المكان، والشخصية وحدها غير كافية لرسم ملامح المكان.

❖❖❖

ولعل المكان الوحيد الذي أصبحت ملامحه واضحة بعض الوضوح، وكان له تأثير في الشخصيات، هو المغارة وتقع كما في الرواية قرب مقبرة ميسلون. وكان الشيخ محمد يأوي إليها، وهو متسول يتظاهر بالعمى. وفي هذه المغارة يتعلم "غالب" تعاطي المخدرات. كما يلجأ إليها بعض المتشردين، وبعضهم شاذ. ثم يقبض عليهم جميعاً، ويساقون إلى



السجن. إن المغارة كانت ذات تأثير كبير في غالب، ففيها يتعلم تعاطي المخدرات، وفيها يحس بالأمان والاطمئنان. وفيها يرتاح إلى الشيخ. ويجد فيه لا شعورياً بديلاً من الأب، ولكن هذا الشيخ الضال يزيد في ضلال غالب. بدلاً من أن يكون الرجل المعلم الذي يرشده إلى الأفضل.

ومن الممكن المقارنة بين هذه المغارة ومغارتين أخريين. المغارة الأولى هي مغارة أفلاطون. وهي تلخص نظرية المعرفة والمحاكاة عنده. وتتلخص فيه تصوره مغارة قعد في مدخلها مجموعة رجال، وجوههم إلى عمقها، وظهورهم إلى خارجها. وفي الخارج يمر مجموعة رجال آخرين يحملون تماثيل تعبر عن قيم الحق والعدل والخير والجمال، وعلى جدار المغارة تسقط ظلال تلك التماثيل. ويتعرف الرجال في مدخل المغارة إلى تلك التماثيل من خلال ظلالها. وليس من خلالها هي مباشرة.

والمغارة الثانية هي مغارة أهل الكهف. وهم فتية أووا إلى الكهف مع كلبهم فراراً بدينهم. هرباً من حاكم ظالم. كان يأخذ المتدينين بالقتل والتنكيل. وقد لبثوا راقدين في كهفهم ردحاً من الزمن. حتى انتهى عصر ذلك الحاكم الظالم. فبعثهم الله من رقدتهم. وهذه المغارة هي رمز للفرار بالذات للنجاة بها من ظلم ظالم. وللحفاظ على المبدأ والتمسك به. في عالم يموج بالظلم والقهر.

وخلاف هاتين المغارتين تبرز المغارة التي يأوي إليها غالب. فهي للفرار من أب ظالم. ولتعلم معاطاة الحشيش. وإذا كان ما يميز مغارة أهل الكهف هو كلبهم الذي قعد في مدخل المغارة يحرسهم، وهو رمز النبل والوفاء. وحسبه أنه وفيّ للشخص لا للمكان. بخلاف القطة، التي تتعلق بالمكان لا الشخص. وحسبه أيضاً أنه لا يأكل الفريسة التي يصطادها صاحبه. إنما يحملها إليه. فإن ما يميز مغارة الشيخ محمد هو أن فيها حماراً، وهو رمز للحياة الدونية والمنحطة، والقدرة على تحمل الآلام والعذاب من غير حس ولا شعور. ورمز للانغماس في الطعام والشراب والجنس من غير اهتمامات عليا. وليس غريباً أن يتمنى "غالب" أن يكون مثل الحمار، للخلاص من شقائه. يقول غالب: " تأملتُ المكان والحمار جيداً، تمنيتُ أن أنقلب إلى حمار مثله كي أعيش بلا ألم وبلا توبيخ ضمير. فتقشف هذا المكان أرحم بملايين المرات من سريرٍ وفراشٍ دافئ نظيف يقض من هدوئه ثرثرة عجوز لا ترحم. لهذا قبلت بهذا القدر الذي فرضَ نفسه عليّ "!.

❖❖❖

ومن الأماكن التي يتكرر ذكرها في الرواية كثيراً وقد تركت أثراً غائراً في نفس غالب. هو نهر قويق. والرواية لا تصف النهر، ولا تحدد طبيعته. ولا تذكر شيئاً من هذا، ولا تلمح إليه. وتتركه لمعرفة القارئ بحلب أو لذكاء القارئ في استخلاص الحالة التي صار إليها النهر. و"غالب" يذكر دائماً رائحة النهر النتنة. ويربطها بالعفن الذي يسكن نفسه والقهر الذي يعشش في داخله وبدافع الأذى الذي يتحرك في دمه. ومن ذلك قول غالب:

" واتفقنا أن نقضي بعض الوقت في الحديقة العامة. اخترنا مكاناً قصياً. كانت رائحة نهر قويق الكريهة تسبب الزكام للعابرين القلائل على عكس ما كنا نحس به. مياه ضحلة شبه راكدة لا تجدد في حياتها تحتوي على عرق المدينة وغبارها. رائحته لا يحتمل الأنف رداءتها ومع هذا كنا نشعر باللذة ونحن نغني مزيجاً من الألحان والكلمات التي باتت تخصنا وحدنا!! ". و"غالب" يدرك أن الرائحة النتنة تنبع من داخله، وهو يرمي القمامة، فيقول: " أنزلتُ كيس الزبالة، رميته قرب الحاوية، ولم أدفع به إلى جوفها، فاشتممت رائحة عفن عطن قريبة الشبه من رائحة نفسي وأفكاري ". ولعل الإشارة الوحيدة التي يمكن أن يستشف منها القارئ طبيعة ذلك النهر هي إجابة صديقه إبراهيم، عندما قال له: " معك حق، رائحة النهر تشكل معضلة بالنسبة للمباني والشوارع المجاورة له ". ولكن هذه النقاط وغيرها لا تعطي صورة فنية وافية عن نهر قويق، وهو من ملامح المدينة المتميزة. سواء في جريانه أو جفافه.

❖❖❖

والرواية كلها يرويها البطل "غالب" وهو داخل السجن. ولكن من الغريب أنه لا يعنى بوصف السجن على الإطلاق. ولا يرى القارئ غير شذرات قليلة من الإشارة إلى السجن. منها قول غالب:

" الآن أنا في السجن المركزي. نادونا إسماعيل، عدنان "غالب" مصطفى. وضعوا الأصفاد المعدنية في أيدينا، صعدنا إلى داخل سيارة شاحنة مغلقة. دخل معنا أربعة رجال من الشرطة. وأغلق الباب علينا. لم أفكر بالهرب كما يحصل في الأفلام العربية والأجنبية، شعرت بالغثيان من رعدة الخوف، انتابت مشاعري الواهنة كآبة لصيقة لا تعرف الابتسام ". وكذلك قوله : " في الصباح استيقظنا على أصوات جلبة غير عادية تساءلت والنعاس يطبق على أجفاني ماذا يجري؟ الشرطة في حالة استنفار، الكتائب في تحرك، صفارات الإنذار تصدح. كل الزنزانات يطوقها الضباط والحرس. الزمان يتوقف. يتهيأ الجميع إلى معرفة الحدث الجديد الهام. الحدث الذي بلبل أرجاء السجن كافة!". إن مثل تلك المواقف توحي بالسجن. ولكنها لا تحدده، ولا تصفه. كذلك لا تصف الرواية قوس المحكمة ولا القاضي ولا المحامي. وبصورة عامة لا تعنى الرواية بالمكان.

❖❖❖

وتظهر في الرواية جوانب من بيئة حلب. من خلال الإلماح إلى بعض ما تتصف به المدينة من عادات تشتهر بها وتصوير ملامح تميزها. ويتجلى ذلك في البيوت العربية القديمة، ذات الفناء المفتوح، وما يكون فيها من زروع، يقول واصفاً دار جدته : " الدار القابعة في زقاق الطويل. كانت واسعة الغرف الثلاث ذات حوش كبيرة تحيط بها من كلّ الأطراف تنكات الزريعة التي أكلها الصدأ ". ومما تعرف به حلب الحبة التي يصاب بها معظم سكان حلب، وهي اللشمانيا الجلدية. يقول "غالب" مشيراً إلى ظهورها في وجهه: " بعد مضي بضعة شهور على وجودي في السجن نظرت إلى وجهي في المرآة. فرأيت ندبة شوهاء، كأني أول مرة أنظر إلى وجهي لأعرف أنه يحتوي على ما يسمى: حبة حلب ".

ولكن هذه الجوانب من حلب قليلة، وقد جاءت عرضاً. وهي غير قادرة على تصوير مناخ حلب وبيئتها، ورصد خصائصها، وبصورة عامة لا تقدم الرواية صورة فنية وافية عن حلب، ويبدو أن غايتها لم تكن تصوير حلب، إنما تصوير الانحراف في فتى مثل غالب، لتعالج حالة فردية. وبصورة عامة لا تعنى الرواية بالمكان على نحو ما تعنى به الرواية الحديثة.

❖❖❖

وثمة مواقف فنية في الرواية ذات دلالات على نفسية غالب. وهي مواقف تقدمها الرواية بفنية عالية وذكاء. منها شراء "غالب" حمامتين، وكسره جوزة

الهند، وخلوته على السطح مع المداخن.

لقد ذهب "غالب" إلى سوق الجمعة لشراء سكين، كي يذبح بها أباه وأمه. ولكنه يعدل عن السكين، ويشتري بدلاً منها حمامتين يحقق بهما رغبته. وهو يصور ذلك فيقول: "فرح إخوتي حين شاهدوا ما أحمله في يديّ وأنا أدخل عليهم. وربما كانت المرة الوحيدة في حياتهم التي جعلتهم فيها يبسمون على هذا الشكل بعد طلاق أمي وموت مازن وزواج أبي!..ولأني عدلت عن شراء سكين للذبح واشتريت حمامتين فقد ألقيت خطبةً داخل سكون قلق روحي المظلمة قائلاً من دون أن أحرك شفتيّ: "أخوتي سامحوني. لا تراقبوني. لا تنظروا . فشيطان الانتقام يزمجر في داخلي بزمجرة تسدّ نوافذ إنسانيتي كلها سأكون الآن أحد أبطال فيلم حقيقي. ينفذ مشهداً حياً". وبقبضة جنونية حاقدة شديدة اللؤم أمسكت بعنق الحمامة البيضاء ولويته بعد أن صرخت: هكذا تكون الحياة!. علا صراخهم فجأة من الرعب... وأنا مغتبط النفس على صياحهم وارتجاف أيديهم، يفترسني ذلك الفرح الذي أثار ذعر جدتي عندما ألحقت بالحمامة البيضاء السوداء أيضاً!! الأبيض والأسود ماتا. أيهما أبي؟ وأيهما زوجة المرحوم جارنا؟ أيهما جدتي؟ وأيهما أمي؟..تركتهم في ذهولهم ضاجين بالبكاء... ومضيت نحو الحديقة العامة. كنتُ غاضباً لم أرتو مما فعلت. وكنتُ بحاجة ماسة إلى شخص... لأقص عليه فعلتي التي لم ترو ظمأ الحقد.... وجدت أحدهم يتسكع كعادته. فناديته. استدار نحو صوتي واقترب مني....حكيت له ما فعلت، علني أزيح كابوس الحقد. أصابه الذعر من قوة أعصابي ومن فعلتي الدميمة!. فأكبرت فيه أن يعترف أني شديد البأس قاسي القلب!".

وهذا الموقف يدل على رغبة "غالب" في الانتقام، وتحقيق ذاته، وإفراغ حقده، وهو يلجأ إلى فعل بديل من الفعل الحقيقي، ولا يكتفي بذلك. بل يحمل في داخله الرغبة في الحديث عما فعل، ليؤكد فعله وذاته، ويجد الراحة عندما يعترف متشرد مثله بقوته وقسوة قلبه. إن "غالب" مثل أي ذكي موهوب لا يلقى من مجتمعه التقدير والعرفان، ولا يساعده مجتمعه على تحقيق ذاته، فيلجأ إلى الشجاعة والكرم ليحقق ذاته، أو يلجأ إلى العنف والأذى، لينال الاعتراف، أياً كان شكل الاعتراف أو نتائجه.

❖❖❖

ولكي يُذهب "غالب" عما في نفسه من توتر، ويفرغ شحنة انفعال، بل لكي يحقق رغبة جسدية ذات عمق جنسي، يشتري جوزة هند، ليثقبها بمفتاح، ويشرب بعض مائها، ثم يرمي بها أمام الناس، وهو يسخر منهم، وكأنه يفتض عذرية فتاة ثم يرميها انتقاماً ساخراً من مجتمعه. يقول: "كان في داخلي شيء يغلي يؤذي عصبيتي. وكنت بحاجة ماسة إلى شيء تتبرد عليه أعصابي، لتكون عربة "جوز الهند" في انتظار انتقام الطريد المطرود! بجنون نفضتُ عن كاهلي أثقال التوتر والانزعاج، واشتريت واحدة ومضيتُ نحو حديقة "ميسلون"!. اخترت مقعداً خالياً يقع في منتصف الحديقة. جلست بهدوء مسكتها بكلتا يديّ وخاطبتها كأنّي أخاطب حياً: "سعيدٌ لوجودك بين يدي وحيدة. لا. لا تخجلي. لا تجعليني أمقت الحياء! كوني هادئة. لا تتحركي كي لا أعذبك استرخي. هكذا. نعم هكذا فلن أؤلمك!. غرزت رأس مفتاح المحل فيها. فقد كنتُ ما أزال محتفظاً به، وبضغطة قاسية أحدثت ثقباً. لمعت عيناي بشهيةٍ وأنا أرفعها نحو شفتيّ لأشرب الماء الموجود في داخلها بعطش لم أعهده في نفسي. ثم بصقت ما بقي في فمي!. وقفتُ بسرعة وقذفتُ بها بعيداً ..من الطبيعي أن يستنكر من فعلتي بعض الجالسين على المقاعد في الحديقة... لأضحك على دهشتهم، بل على استنكارهم من القلب بعد أن أطفأت جمرة غضبي وجنون تفكيري بالانتقام!".

❖❖❖

وثمة موقف ثالث لا يخلو من شاعرية.

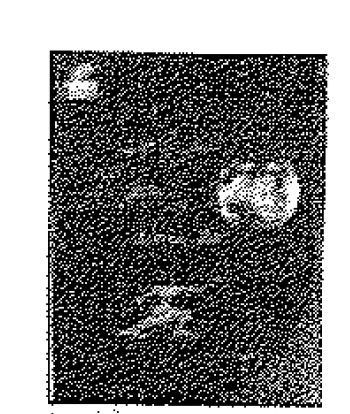
إن الفنية العالية في المواقف الثلاثة تجعل من "غالب" يبدو أشبه بالشاعر مرة والقاص أخرى وعالم النفس تارة ثالثة، فهو يرسل الجمل الشعرية، ويروي بأسلوب القاص، ويحلل نفسيته، ويصطنع البدائل الفنية، والتعويضات النفسية

يعبر عن وحدة غالب، وشعوره بالقهر، وفي هذا الموقف يلجأ إلى السطح ليخاطب المداخن ويناجي القمر، معلناً عن بدء مأساته: "كانت المداخن على السطوح المجاورة والمقابلة لسطح بيتنا مع هوائيات التلفزة ترمقني. أحسست بها بشراً تخاطبني ترثي حالتي النكراء والدخان المتصاعد من فوهات المداخن يتراقص أمام عيني مثل أشباح أطيافها لا تخيفني لأنه سرعان ما كان يتبدد في جوف الظلام والغريب في هذه الليلة ما تراءى لي أن الدخان يتحول إلى دموع مسافرة إلى حيث يبكي القمر فمأساة الطفل قد بدأت!".

إن الفنية العالية في المواقف الثلاثة تجعل من "غالب" يبدو أشبه بالشاعر مرة والقاص آخرى وعالم النفس تارة ثالثة، فهو يرسل الجمل الشعرية، ويروي بأسلوب القاص، ويحلل نفسيته، ويصطنع البدائل الفنية، والتعويضات النفسية، وهو البطل والراوي العليم بكل شيء، فهل هو شخصية روائية مستقلة؟ أم هل هو المتحدث بلسان الكاتبة؟.

❖❖❖

ويلجأ الراوي "غالب" في موضع آخر من الرواية إلى تقانة الحلم، وهو يروي الحلم التالي: "في تلك الليلة الماطرة بالوجع المتمترس في الذاكرة شاهدت نفسي في صحراء خاوية، تلال رمالها الصفراء أثارت الذعر في قلبي كانت صفرتها فاقعة، ولا يوجد أحد غيري من بني البشر. أمرٌ مخيفٌ أن يجد الإنسان نفسه في مكان يشبه ذلك المكان وحيداً. فجأة انكمشتْ الأرض من تحت قدميّ واربدت السماء، صفر الهواء معلناً عن هبوب الرياح العاتية، فتكورت على بساط من الرمال. تكومت سحبٌ رمادية تميل إلى الدكنة، ثم تساقط من السماء ما يشبه حبات البرد الكبيرة كما الحجارة يوم حادثة الفيل. كانت تجرحني وتسبب لي النزف، اصطبغ جسدي بلون الدم، فأحسست حينذاك بأني أفقد قوتي، وحين حاولت التحرك انشقت الأرض. خرج منها رجل قسماته مخيفة. كانت رائحته تشبه رائحة النهر. انقض مثل فيل على ظهري، وأمسك بأظافره الطويلة والتي شعرت بها وسخة بتلابيب منكبيّ وراح يشدني نحو حفرته وهو يضحك بصوت كأنه جأر ثور، حاولت الصراخ وأنا أقاوم من أجل خلاصي من بين يديه، لم أجد عوناً لا من حنجرتي



ولا حتى من قدرتي على المقاومة، حتى الأنين غاب صوته. فتراءى لي وجه أمي وهي تصلي، وحين تذكرتها وصلتني أصداء بسملة هل كانت تصلي من أجلي؟ اقترب الصوت من أذني. ورويداً رويداً تراجع ذلك الرجل المخيف. دفعني بقوة على الأرض وغاب عن ناظري فوقعت فوق كومة من حبات البرد الباردة الجارحة. وحين فتحت عينيّ وجدت نفسي على الأرض أرتعش.

ويبدو الحلم معبراً عن شخصية غالب، ونابعاً من داخلها، وهو قوي الدلالة، صادق التعبير. وهو لا يحمل شيئاً من نبوءة المستقبل، إنما هو حلم مرتبط بماضي "غالب" وشخصية أمه وشخصية أبيه. فـ"غالب" يتمنى أن يجد نفسه وحيداً في صحراء دلالة على رغبته في فناء كل من حوله لأنه يكره الناس، ويتمنى الدمار الشامل. أما حبات البرد التي تسقط عليه فهي تدل على رغبته في التطهر من الفساد والشرور والآثام التي علقت بجسده، ويريدها على شكل عقاب كي تطهر روحه. لأن المجرم يتمنى العقاب لكي يغسل آثامه. ويلاحظ أنه في النهاية يسقط أيضاً على حبات البرد الجارحة، لتحقق له مثل ذلك الخلاص والتطهير. وهو لا يريد السقوط على الأرض أو الحجارة أو الزجاج إنما يريد السقوط على الماء رمز الطهر والقداسة. ولعله يريد الماء ليطفئ ما بنفسه من نار الحقد على كل من حوله، سواء في السجن أو خارجه. وقد حدث أن أنهى حياته وحياة من حوله في السجن حرقاً بالنار. بخلاف الحلم الذي رآه. أما أمه فلا يكاد يصدق أنها تصلي لأجله، لأنه يشك في قدرتها على حبه. لأنها تهتم بالنظافة ولا تعرف كي تعتني بأولادها. أما الرجل الذي يخرج له من حفرة ويود أن يجذبه إليه فهو من غير شك أبوه. ولكنه لا يعترف به، ولا يسميه، بل ينزع عنه الاسم ونوع القرابة دلالة على إنكاره له. أما الحفرة التي يخرج منها ويريد جره إليها فهي أخطاء أبيه وآثامه وزلاته وعذاباته وآلامه التي يريد لابنه أن يقع فيها كما وقع فيها هو من قبل. ولا أدل على ذلك من إخراجه من المدرسة وإجباره على العمل و"غالب" في السن نفسها التي بدأ الأب فيها العمل.

ويبدو الحلم ناجحاً في دلالته على شخصية غالب، ولكنه غير ناجح فنياً، فهو طويل. ولا يساعد على تطوير الحوادث أو تعقيدها، وتنحصر وظيفته في توضيح شخصية غالب، وهي شديدة الوضوح من قبل. ولا يخلو الحلم من وعي ومنطقية وإنشائية، وقد تم سرده مباشرة والتصريح منذ البداية بأنه حلم. ولم يظهر في الرواية بصيغة الحلم. وكان الأحرى به أن يكون مضطرباً في بنائه مشوشاً في لغته، كما كان من الأحرى أن يكون على قدر من الغموض والتفكك، ليمتلك طبيعة الحلم.

ثمة ظواهر في لغة السرد تجعلها أقل قدرة على الإقناع، ولاسيما وهي مروية على لسان البطل غالب. إذ تظهر في لغة الراوي جمل وتعبيرات شاعرية عالية المستوى، كما تظهر مقاطع فيها من التحليل النفسي والتفكير المنطقي

❖❖❖

ونادراً ما يخرج الراوي عن ضمير المتكلم. ومن ذلك موضع يستخدم فيه ضمير المخاطب في مونولوج طويل، يمتد على أكثر من خمسة عشر سطراً، يتوجه فيه بالخطاب إلى والده الغائب. وهو يسترجع قصة ذلك الأب الذي عاش متشرداً، وأراد لابنه أن يعيش مثله، حتى إن آباه قد حذف اسم أبيه من لقب العائلة. ومن هذا المونولوج المقطع التالي: "من هذه القصة، قصة الطرد قبل منتصف الليل، استشرى الحقد في داخلك. كان ينمو في قلبك ويكبر، ومع تطامن هذه الجراح التي ما عرفت كيف تندمل، وكيف تندملُ ومن جعلتك تنشأ على أحقاد عالمها لا تفارقها، ولا تفارقك. أودعت عواطف روحك في صندوق من التحجر تجاه والدك. فتنكرت من اسمه ومن وجود اسمك حتى في دفتر العائلة... أنا أذكر هذا الكلام، وأذكر أيضاً أنك كنت تريد أن أقذف بنفسي للعمل في مهنة، حرفة، صنعة، كي تستعين بأجري على مصروف البيت، لم يكن يهمك ما سأكون، وبماذا أحلم، وما هو هدفي؟؟". إن هذا التغيير في ضمير الذي جرى على لسان الراوي كان من الحري أن يتكرر، لأن تنويع الضمير يغني الرواية، ويريح القارئ. إن ضمير المتكلم يغري الراوي بالاسترسال، ويشجعه على القول والتصريح، ولكنه يظل أقل حرية من ضمير الغائب. وأقل منه قدرة على إقناع المتلقي.

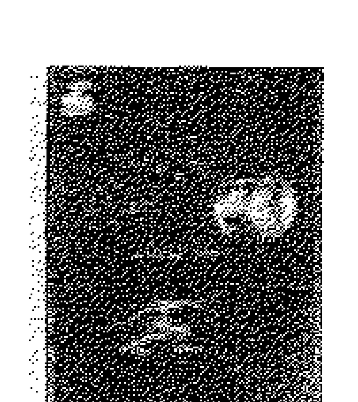
❖❖❖

وثمة ظواهر في لغة السرد تجعلها أقل قدرة على الإقناع. ولاسيما وهي مروية على لسان البطل غالب. إذ تظهر في لغة الراوي جمل وتعبيرات شاعرية عالية المستوى. كما تظهر مقاطع فيها من التحليل النفسي والتفكير المنطقي ما لا يقدر عليه الفتى "غالب" ابن الاثنين والعشرين عاماً، والذي لم يتم سوى مرحلة التعليم الابتدائي. على الرغم من تصريحه بأنه كان يقرأ. فهو يتكلم مثلاً على الأحلام وعالم الأحلام بلغة مثقف مطلع، ثم يصرح بأنه قرأ هذا في مجلة، ليبرر ذلك الكلام. فيقول: "... جاهداً حاولت النوم. وحين نمتُ دخلت في عالم الأحلام. عالم لا تقدر أن تتحكم بقدراته. ولا حتى يمكنك أن تخطط لصورته في شيء تشتهيه. فالذي يحصل وتراه يكتب رواية، وهو في الحقيقة ومضة من عقل الحركة. العقل الذي ينقلك إلى عالم خاص ترتبط رؤاه الناطقة بأحاسيسك الباطنية لتشارك شخوصاً لا تعرفهم أو قد تعرفهم، هذا الكلام قرأته في مجلة عربية كنتُ قد اشتريتها من بائع "كشك" يوم عدتُ من البحر؟!".

وفي كثير من كلام "غالب" من الشاعرية ما لا يتفق ومتشرد لا يملك مثل تلك المقدرة. ومن تلك المقاطع قوله: "..آه هو في هذه المشاحنات المتموسقة على قرع طبول تقديم الضحية إلى وحش الغابة في رقصة من موت الأمل فقصة الحرد عادة يجب أن نتلاءم مع طقوسها الدميمة...".

وفي بعض كلام "غالب" ظلال من علم النفس. ومنه قوله مخاطباً والده: "أيها الرجل- الطفل- صاحب عقدة ألا ترى معي لأنك عشت محروماً من إنسانيتك في طفولتك تنتقم مني لاشعورياً قاتلاً كلّ أماني الطفولة بأحلامها البكر!..".

ويظهر في كلام "غالب" قدر آخر من المعرفة بالموسيقا، وهو يوظفها توظيفاً شاعرياً، إذ يقول: "ما أجمل أن تكون ملك الضجيج! تتوافق مزاجية حركاتك



مع أوتار الآلات الموسيقية، وقائد الفرقة بإشارة من عصاه يعطي التعليمات: اقتل السوداء احرق البيضاء، بقوة اضرب... في السلم الموسيقي علامات هامة تشكل "نوتة" يعتمدها العازف في إيقاعه، وحين تتدحرج الأنغام في خلاياه وقد انداحت مثل بلسم. يهيم في عزفه وهو منخرط انخراط الخلايا في الجسد. يتصبب عرقاً. لا يصحو من انغماره في ملكوت جوانيته حتى يتوقف عن العزف!

ويعلو الإيقاع الشاعري في بعض المقاطع، ومن ذلك قوله: "دق معول الحقد في صدري وعقلي وفكري. وفي كل جزء ينبض في جسدي، فتحولت إلى شيء آخر، من جديد تخلقت في نفسي سوداوية تزود روحي بوقود من الحقد السرطاني الذي كان ذات يوم مستشرياً في العقل والروح والفعل والذي ارتبطت إرادته برائحة النهر في أبعاد نفسية سحيقة ما عدت قادراً على ضبطها. عاد العواء، عواء الذئاب، شحيج البغال. الخواء الفكري العائد إلى ارتكازه القديم النقمة والانتقام"!!.

إن في تلك المقاطع من عمق التفكير، وبلاغة التعبير، وجموح الصورة، وقوة الخيال، وغنى الثقافة ما لا يقدر عليه الراوي البطل غالب. ولاسيما والرواية مسرودة على لسانه. ولو أنها كانت مسرودة بضمير الغائب لكانت مثل تلك المقاطع أكثر قبولاً.

❖❖❖

لقد وجد "غالب" نفسه في بيت غير متوازن ولا متماسك. فأمه تهرب من ظلم أبيه وقسوته عليها لتغرق في تنظيف البيت إلى حد الهوس. فهي كما يصفها غالب: "أم ممسوسة بالتنظيف، غارقة في شؤونها، لا تهتم بأطفالها". والأب نكد، يتذمر دائماً من مصروف البيت ونفقاته، يشكو الفقر، ويندب حظه. وهو صاحب محل لبيع الألبسة الداخلية، ودائماً يعلن عن خسارته. وقد زاد مناخ البيت سوءاً جدة "غالب" لأبيه. وهي على نكد دائم مع أمه، فتارة تحرد هذه وأخرى تحرد تلك، وسرعان ما تحمل هذه أو تلك صرة ثيابها وتخرج، ثم تعود لتصب في نار البيت زيتاً جديداً.

وهذه جدة "غالب" تقول لأبيه وهي تحرضه على زوجته أم غالب، فتقول: "طلقها، حاجة مقت. وأنا أزوجك ست الستات"! ما الذي يجعلك تصبر على شوك الصبّار. الأولاد لن يصيبهم مكروه، فكر في نفسك وفي شبابك الضائع!" ويصفها "غالب" فيقول: "كانت تشبه الحيزبون الساحرة، وكانت لا تتوانى عن التدخل في كلّ كبيرة وصغيرة كأنها سيدة سيدات عصرها".

❖❖❖

وكان "غالب" في كثير من الحالات يحمّل أمه مسؤولية ضياعه، ويكثر من ذكر عنايتها بالنظافة وإهمالها أولادها. وهذا الاهتمام الخارجي بالنظافة دليل على الإحساس بغياب النظافة في الداخل. فهي لم تستطع إزالة الوسخ عن حياتها الداخلية. فانغمست في إزالة الوسخ الظاهر.

وكانت جدته نفسها قد عانت من الطلاق. وعانى أبوه مثله من التشرد، فقد تركت جدته جده، بسبب قوة شخصيتها ورغبتها في السيطرة، وعدم رغبتها في البقاء تحت سيطرة الرجل، وإن ادعت أنها طلبت الطلاق بسبب بخله وشحه، وحصلت على الطلاق، وربت ولدها بالعمل على آلة الخياطة، ولم تستطع تحصيل النفقة. وقد عاشت مع ابنها فريد والد "غالب" في بيت أخيها. وعندما كبر فريد اضطر خاله إلى أن يطلب منه ومن أمه مغادرة المنزل بناء على إلحاح زوجته. فآوته مع أمه أم طوني، وهي أرمنية فقيرة. تعيش في براكات الأرمن. وكان قد أصبح في سن غالب، فبدأ يعمل في أشغال عدة. أجيراً في محطة للوقود. وبائعاً للجوارب في شارع التلل بحلب.

هذا ما كان الأب قد حكاه لولده عن يتمه وفقره وتشرده. وهو يطلب منه الآن ترك المدرسة، ليبدأ العمل. ويخاطب والده في مونولوج داخلي يقول فيه: "أيها الرجل- الطفل- صاحب عقدة ألا ترى معي لأنك عشت محروماً من إنسانيتك في طفولتك تنتقم مني لا شعورياً قاتلاً كلّ أماني الطفولة بأحلامها البكر!".

وكانت جدته تقرّعه دائماً هو وأمه وإخوته، وتتهمهم بأنهم سبب فقر ولدها، وتذكرهم بأنهم عالة عليه. وأنهم يثقلون كاهله بالمصروف. كما تحرض ابنها عليهم عامة، وعلى زوجته خاصة، وفي هذه الجو من المشاحنات والغضب والقهر نشأ غالب.

وقد أضاف الأب إلى هذه كله ظلمه الشديد لولده غالب. فهو ذكي، ومتفوق في دراسته، ولكن الأب أخرجه من المدرسة، واضطره إلى العمل في محله، ثم اضطره إلى العمل في محل أبي بكري الكهربائي، وحدث أن نسي مرة بقية ثمن الخبز على الرصيف. فضربه وحبسه في الشرفة، ليمضي الليل كله في البرد، وليصاب في الصباح بالحمى.

❖❖❖

إن "غالب ذكي جداً، وقد نجح وكان من المتفوقين، يقول عن نفسه: "كنت من أفضل التلاميذ الذين يتقنون فن التعبير. وكانت علامتي دائماً العلامة المثلى. وفي البيت والمحل لا أسمع غير "ولاك تعال. ولاك حيوان ابن الكلب" وثرثرة "الحكواتية" عن طلاقها وكرهها لأمي حتى طوى العام الدراسي حقيبة السفر: وحصلت على وثيقة النجاح للمرحلة الابتدائية بتقدير ممتاز. كما توقعت لم يفرح والدي بحصولي على درجة في تفوق. ولم يكن راغباً في تسجيلي بالإعدادية. كان كلّ همه أن أتعلم مصلحة. لكنه أمام إصرار أمي التي أعادتها إلينا عمتها وإلحاحي على متابعة التعليم فلقد وافق كارهاً".

وهو مشاغب جداً. ففي الأيام الأولى من دخوله الإعدادية لفتت نظره المعلمة، وفتحت كوامنه. وأخذ يدخن السكاثر، يعترف بذلك فيقول: "كنا لا نصغي إلى الدرس بقدر ما كنا نتأمل قوامها الممشوق وأناقتها الجميلة التي تفرح القلب لتبدأ شقاوة المراهقة ونحن نتأمل السيجارة في أصابع يديها وكيف كانت تنفخ الدخان. الذي ابتدأنا ننفخ دخانه في مراحيض المدرسة"!.

❖❖❖

ولقد أحب "غالب" ابنة الجيران نوال، وكانا يلتقيان على الدرج، ويتبادلان القبل، ويبوح كل منهما بحبه للآخر. ولكن هذا الحب لم يساعد "غالب" على الخلاص. فقد كان يحمل في داخله المناخ المشحون بالخلافات داخل أسرته، وكانت نفسه مفعمة بحس الشجار والخصومة بين أمه وجدته، كما كانت ذاكرته ممتلئة بصورة الأب الزوج الذي يضرب زوجته ويكرهها ويفتعل الأسباب كي يخاصمها ويطردها من المنزل. ولذلك لم تبرأ نفسه بحبه لنوال. بل كان حبه لها مجرد نزوة مراهق. ولا يمكن أن يعد نوعاً من الحب الذي يصنع الخلاص. وقد علم من أخته وهو في السجن في الزيارة الوحيدة التي زارته فيها أن نوال قد تزوجت من ابن

عـمـهـا، وقـد أرغـمـهـا أبوها على هذا الزواج.

وفي الحـقـيـقـة لم يكن حب "غالب"لنوال من الحب العفيف أو المنقذ، كان مجرد نزوة مراهق. يؤكد ذلك زيارته منزلاً للدعارة: " أبو سليم شاهدني وأنا أخرج من البيت الذي كان يقصده هو الآخر! الرجل كان يخون زوجته. وفي هذا لا يحق له أن يعتدي على حقوق غيره. لهذا أضرمت في صدري الحقد عليه. وأقسمتُ أن أرد على وشايته إلى أبي بإفشاء سره إلى زوجته ".

و"غالب"يحب إخوته. ويعطف عليهم، وهو شديد الحزن لموت أخيه مازن. وهو يزور قبره ويبكي عنده، كما يزور أخته ليلاً بعد أن تركت أمه البيت. ويجد أخاه رضوان مصاباً بالحمى، فيسرع إلى شراء الدواء له. وهو يحب أخته فريدة، ولكنه إزاء ذلك كله لا يستطيع فعل شيء.

إن "غالب"محاصر من الخارج ومن الداخل بحالات من القبح والتشوه والفساد. لا تمنحه فرصة لتغيير نمط حياته، فهو ضحية واقع أسرته. وهو وريث سلالة عاشت على الطلاق والمشاحنات والهزائم.

و"غالب"يعي ذلك كله فيقول: " في ظل هذا الجو المتلبد المشحون بالمشاكل والذي كهربته آدمية لا صلة قرابة تربطنا بها سوى هذه الصحبة مع جدتي كنت أرضع من ثدي أمي التوتر والقلق وربما الحقد كما رضع أبي من ثدي أمه!! أبي ضحية الرحم "المعفرت" وأنا ضحية وجودي وسط شرخهم ".

❖❖❖

وتبدو الجدة أم فريد مريضة مشوهة النفس ميالة إلى السيطرة، لذلك تطلب الطلاق من زوجها، وتعيش في بيت أخيها لترعى ولدها فريد، ثم إنها تسيطر عليه، وتوغر صدره على زوجته أم غالب. إن شخصية الجدة شخصية امرأة تعادي الرجل، وتحتقره. وتريد أن تسيطر عليه، وقد كان لها ذلك، ولذلك كانت تميل إلى جاراتها، وتستضيفهم في بيتها، وتسهر معهن إلى الفجر، وكلهن من الأرامل أو المطلقات.

يقول "غالب"في وصفها: " وقد بدأت تظهر أمامي حقائق عن الحيزبون التي لا تختلف عن سوالفها من الحموات الحاقدات اللواتي يرفضن وجود الكنة فيُحرم الرضيع من ثدي أمه لهفوة من كنة، أو لعنة من حماة أو بمعاكس من ثرثرة الأغراب في بث الضغينة بغية التفريق. فتتلون أشكال الحرد والطلاق والهجران! ".

إن الأمر لا يتعلق بعداء متوارث بين حماة أو كنة. إنما يتعلق بامرأة تكره الرجل. وهي ذات ميل إلى السحاق. في مستواه النفسي على الأقل، أو هي ذات ميل إلى الإشباع الذاتي. لذلك تكره الرجل، وتتهمه بالبخل والشح، وهما يدلان ضمناً على البعد الجنسي، مما يعني أنها لم تكن تحس معه بالارتواء، ولذلك كانت تميل إلى المرأة، وتطمئن إليها، وتأنس بها، ولاسيما الأرملة أو المطلقة، ممن هن مثلها، أما عداؤها لكنتها، أم غالب، وتعكير صفو حياتها، وتحريض زوجها عليها، فلكي تفسد على ابنها تحقيق رجولته. من خلال علاقته مع زوجته، وبذلك تنتقم من الرجل بصورة غير مباشرة. ولا تساعده على تحقيق ذكورته، بل تفسدها عليه، من خلال إفساد العلاقة بينه وبين زوجته.

إن أم فريد هي سحاقية من وجهة نفسية على الأقل، أو هي ذات ميل إلى الإشباع الذاتي، لذلك كانت تسهر مع جاراتها من أرامل ومطلقات، ولقد قارب "غالب أن يدرك ذلك. ولكنه لم يدركه بوضوح. إذ يقول عن جدته: " أيعقل أن يكون الذي حصل معك من سطوة الجهل؟ أم من انشطار طبيعتك على الرضوخ أمام الرجل، أو أي كائن كان؟ أم من تلك التي انتقلت إلينا كداء وراثي لا يمكن علاجه، عداوة "الكنة والحماة"؟.

ولعل الذي يؤكد الميل إلى الشذوذ نوم بعض صديقاتها عندها، على نحو ما يقول غالب: " وصديقات جدتي كن لا يغادرن بيتها إلا وقت إغلاق مواخير الليل، وإن اضطرت إحداهن إلى النوم فلا مانع يمنع. ولا عائق يعيق بقاءها، لأنها على شاكلة جدتي إما مطلقة أو أرملة! ". لذلك يمكن القول إن "غالب"نشأ في أسرة مفككة، شاذة، أورثته الحقد، وعلمته الكراهية، ودفعته إلى الانحراف.

❖❖❖

ولعل في نفس "غالب"قدراً من الشذوذ النفسي الكامن، يؤكد ذلك تعرفه إلى عليّ في المقبرة، وتناوله أول مرة منه حبات الكيف، ونومه معه بين القبور، وعليّ شاذ جنسياً، يقول غالب: " زحفت معه نحو الوراء كما تزحف السحالي. وعند جذع الشجرة تمددنا، وانتظرنا هبوط الظلام. فنظرت من حولي كانت القبور راقدة في جوف صمتها كما القوقعة، والظلام بدأ يتسربل عميقاً في قلب الصمت! "، وزحفهما على الأرض معاً مثل السحالي يدل على الانحطاط إلى الدونية والحيوانية، وفي الزحف إلى الوراء دلالة على الشذوذ، ونومهما معاً تحت شجرة يدل على الجنس، يؤكد ذلك الظلام الذي يلفهما، ليسترهما عن الأعين. وليس حولهما غير القبور. فهما إذن في خلوة، وهذا لا يعني بالضرورة الممارسة الجنسية. ولكنه يعني ممارسة طقوسها ومناخها والعيش في أجوائها، عبر بدائل غير مباشرة.

ويؤكد شذوذ "غالب"اطمئنانه إلى الشيخ محمد الذي يتظاهر بالعمى، وإمساكه من يده، ثم السير معه من مقبرة ميسلون إلى الجامع الأموي، وهو يبعد عن المقبرة بمسافة لا تقل عن أربعة كيلو مترات، إن لم تكن أكثر. كما يؤكد ذلك عودته إلى اللقاء به، ثم مرافقته إلى المغارة، ثم شعوره بالراحة في النوم على الحصير، وعلى وسادة من قش، داخل حفرة في جدار الكهف. وارتياحه إلى الحمار الرابض في باب المغارة. يقول غالب: " مددت الحصير المهترئ على الأرض، وجلست قربه، أسندت ظهري إلى تجاويف الحائط البني الداكن. وببشاشة طيبة النبرة سألني: هل أنت جائع؟ حقيقة، كنت جائعاً لمعرفة السبب الذي جعله يمثل دور الأعمى على الناس، وحين أيقنت أن الخير والشر وجهان لعملة واحدة أحسست بشوق عارم لنوال. راودتني مشاعر الشوق في أن نلتقي معاً في هذا المكان القصي، نختبر فضاء روحينا بلقاء العاشق بحبيبته داخل كهف لا يهتك الستر فأذكر ما كانت تقوله "أنت تكذب علي لا تحبني"! في اللحظة تلك يورق ذراعاي فيورق الحلم السرمدي المخضب بدخان نرجيلة الشيخ محمد فأسمع تردد نأمة الإخلاص في عذوبة ضمها إلى صدري: "- أنا بحبك. بحبك حتى الموت". أتلقف رضاب كلماتها من ريق فمها وأعصر شفتيها عصراً بين قوة ضغط شفتيّ. وبحركة ما تفلت من بين يدي وتغيب وراء سكون الباب وهدوء الليل! ليظل عطرها الأخاذ معششاً في خلايا روحي وأنفاسي. حتى أتنبه من حلمي لأواجه ضمن هذه الرقعة الصغيرة ما أفزعني لحظة حدقت بمخبئه التحتي وبنظرات عينيه الشهلاوين المحدقتين بي! ".

إن "غالب"يرتاح إلى الشيخ محمد، ويجلس بقربه، ويحس ببشاشة سؤاله إن

كان جائعاً، وللجوع للطعام هنا ارتباط بجوع للجنس، فكلاهما حاجة جسدية، وهو كارتباط شح جده وبخله على جدته بالجنس. يؤكد ذلك اشتياقه إلى نوال في تلك اللحظة، وتخيله عناقها، ثم يصحو من التخيل على عيني الشيخ محمد الشهلاوين، وتحديد صفتهما يدل على افتتانه بهما، وهما تحدقان فيه، في حين أنه لم يحدد من قبل لون عيني أي من الناس الذين حوله. حتى إنه لم يذكر لون عيني حبيبته نوال، وفي العينين تكمن كل المشاعر والعواطف، فهما مرآة النفس.

ويؤكد الرغبات الجنسية الشاذة في أعماق "غالب" قوله فيما بعد: "أغمض الحمار عينيه، وأغمض الشيخ محمد عينيه بعد أن استلقى بجسده على فراش من الإسفنج مليء بالبقع والدهون تفوح منه رائحة العفن، بينما ركب رأسي القلق لأشعر في هذه الليلة برغبة في أن أنهزم إلى حيث ينام علي". لكن الطمأنينة التي انداحت في داخلي جعلتني أندس تحت اللحاف المهترئ بعد أن وطنت الرأس على أريكة من قش قاسية الملمس". ويؤكد تلك الرغبات في نفس "غالب" تمنيه أن يكون كالحمار: "تأملتُ المكان والحمار جيداً. تمنيتُ أن أنقلب إلى حمار مثله كي أعيش بلا ألم وبلا توبيخ ضمير".

ولعل الأمر يزداد وضوحاً عندما يصف العلاقة بينه وبين الشيخ محمد بأنها علاقة غريبة، ويؤكد أن الليل يجمعهما، وأن الحمار يؤنسهما. فيقول: علاقة غريبة توطدت بيني وبين الشيخ محمد، محورها الهروب من واقع الأخطاء المفروضة علينا. يجمعنا الليل ويؤنس من وحدتنا حمار أبيض، هكذا وبلا مقدمات مادية تجد نفسك في مكان غير مكانك الأصلي، مكان فرضته عليك ظروف أسرة لم يكن الحب ديدنها، بل النكد والحرد والطلاق والزواج".

إن المناخ العام الذي يسود الرواية هو مناخ الفساد والشذوذ، ويتأكد هذا المناخ عندما يعلن "غالب" أنه يود مصادقة القطة لا القط. لأن القط غدار يأكل أولاده، بخلاف القطة، كما يزعم، مع أنه من المعروف أن القطة هي التي تأكل أولادها، لا القط، وقد جاء في المثل: "كالقطة تأكل أولادها". يقول غالب: "وبحثاً عن صديق لا يشي مثل نمّام فقد كنت أنتظر قطة أمام باب المحل تناديني بموائها العذب الرقيق، قطة وليس قطاً فالقط يأكل أولاده، والقطة تفرُّ بنفسها بعيداً لتضع صغارها وترعاهم حتى يكبروا، حينذاك تعود إلى قطها، ولأنها تعودت أن تراني وحيداً كانت تجلس على قوائمها بشموخ وهي تنظر في وجهي بعينين تلمعان كأنها تخاطبني!". ولكنه سرعان ما سيضرب القطة نفسها بقدمه في موقف لاحق. عندما يدخل المحل فيرى كاترين في حضن والده. تنفيساً عن غضبه وانتقاماً من جنس الأنثى، وهذا ما سيدفعه إلى الارتباط بالشيخ محمد وأصدقائه أمثال علي وإبراهيم. وعليّ كان شاذاً.

❖❖❖

وهكذا فالفساد يعم الجميع، والفساد ينبع من الجميع، بدءاً من الجد والجدة، إلى الحفيد. داخل الأسرة. مروراً بالأب والأم، لينتشر في الجيران، وليعم شخصيات الرواية كلها. فالشيخ محمد تخونه زوجته، وهو يعزم على الانتقام، وأبو أسعد ملك الموبيليا يشتري الصبايا بماله، وأبو سليم يخون زوجته. ويزور داراً للدعارة، والأولاد مشردون، ويتعاطون المخدرات، ويمارسون اللواطة. والمعلم وجيه عم "غالب" لا يكفيه راتبه فيعمل على شاحنة صغيرة ويدوس طفلاً، وأبو حسن يتشاجر مع شخص ويلحق به عاهة، ومزهر يحاول التحرش بـ"غالب" في السجن مرتين.

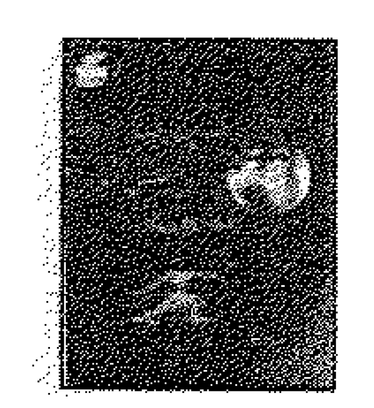
وإذا كان السجن يضم مجموعة مجرمين أو جناة أو جانحين أو فسدة فإن الناس في الرواية خارج السجن ليسوا بأفضل ممن هم داخل السجن، فالجدة بعين العدل مجرمة، وكذلك الأب، وكذلك الأم، بل إن "غالب" الراوي يصرح بأن البريء المظلوم داخل السجن وأن المتهم الحقيقي خارجه: "المتهم الحقيقي خارج أسوار الغرف المقضبة، والمضطهد الذي أدمن على رؤية الشجار والحرد والتسكع في الشوارع والمطرود بلا هوية من أب لا يعترف بوجوده، والذي وجد نفسه من معاشرة الكبار الهاربين من العدالة داخل هذه القضبان محكوم عليه مع محكومين تعددت جناياتهم!".

والتجار الذين انهارت العمارة بسبب جشعهم طلقاء خارج السجن والمهندس فائز البريء داخل السجن بما لفقوا له من تهمة: "لقد لفقوا تهمة للمهندس فائز. يريدونه مشلولاً. دسوا تحت "مخدته" حبوب ممنوعة. كيف دخلت ونامت تحت "مخدته" لا أحد يعرف؟!. ألا ترى الحبكة كيف سددت هدفها؟. الورقة الأصل اختفت. فأصبح هو الجاني وصاروا هم الطلقاء!!. ما حكاه يدعو إلى الجنون. عمارة كاملة تتهدم، أبرياء يسقطون موتى. وهم في الخارج يمرحون بعد أن وقفوا للفرجة وسبوا وشتموا صاحب الفعل الرديء!. امتهان غريب للإيقاع بالأبرياء، مسكين فائز هدّه أن ينجو أصحاب الفعل الخبيث ويقع هو!". لقد انتشر الفساد في الداخل والخارج، وعم الفرد والجماعة، وتغلغل عبر الأصلاب، وجرى مع الحليب، وسرى مسرى العروق في الدم، ولم يعد مجرد ظاهرة فردية، بل غدا ظاهرة عامة.

❖❖❖

ومن الممكن تقدير الزمن الذي استغرقته الرواية بعام أو أكثر، وهي الفترة التي أمضاها "غالب" في السجن يسترجع ذكرياته ويدوّنها. فقد سيق "غالب" إلى المحكمة ولكن أجل النظر في قضيته أكثر من مرة، فقد أجلت مرة بسبب العطلة القضائية، وأجلت ثانية بسبب ذهاب القاضي إلى الحج، وكان من المرجو أن يحدد الراوي "غالب" المدة التي أمضاها في السجن بدقة وأن يصرح بذلك لأن السجين معني دائماً بالزمن وعده وحساب أيامه، ولكنه لا يصرح بغير التأجيل حيث يقول: "القاضي مسافرٌ إلى الحج، فتؤجل الدعوى مدة ثلاثين يوماً بدءاً من تاريخه" وفي موضع آخر يقول: "ودون أن ينظر القاضي في وجوهنا ومن دون أن يقول شيئاً ليرحم ذلنا، وبعد أن قلب الأوراق قال: تؤجل الدعوى مدة شهرين اعتباراً من تاريخه".

إن المناخ العام الذي يسود الرواية هو مناخ الفساد والشذوذ، ويتأكد هذا المناخ عندما يعلن "غالب" أنه يود مصادقة القطة لا القط، لأن القط غدار يأكل أولاده، بخلاف القطة، كما يزعم، مع أنه من المعروف أن القطة هي التي تأكل أولادها، لا القط



وفي موضع ثالث يقول: "ما يجعلني أبتئس أن موعد الدعوى قد تأجل والسبب عطلة قضائية، وسؤال ملحاح يضج في نبض القلب وأوتاره كم عاماً ستحكم عليّ أيها القاضي الجليل؟". وإذن يؤجل النظر في القضية على الأقل ثلاث مرات، ولا يقل التأجيل في مجموعه عن أربعة أشهر.

ويمتد زمن الوقائع عامة خارج الرواية على ثلاثة أجيال، الجيل الأول هو الجدة وطلاقها من الجد، والجيل الثاني هو الأب فريد وزوجته، والجيل الثالث هو "غالب" ومن حوله من مشردين أمثال إبراهيم وعلي.

لقد استطاع الراوي "غالب" بطل القصة أن يختصر الزمن وأن يسترجعه في مونولوجاته، وكان سرده له بلغة شاعرية، لا تخلو من صور مبتكرة، وخيال جامح. كما كانت بلغة فيها شيء من التحليل النفسي، وأحياناً الاجتماعي. وفيها قدر كبير من الوعي للذات، وللتاريخ، ولكل ما يجري. والمعرفة العميقة لكل من حوله من شخصيات أحاطت به وحاصرته، بل أرهقته. وإن كان لا يملك إلا القدر القليل من التعليم والثقافة.

❖❖❖

لقد كان حول "غالب" شخصيات كثيرة، وكلها شخصيات فاسدة، وما من شخصيات خيرة. أو طيبة أو نقية أو بريئة، وقد تركت كلها أثراً سلبياً في شخصيته. بل أساءت إليه، وما من شخصية قدمت له العون. ولذلك فجرت نقمته وحقده. حتى أبو حسن نفسه. فقد حماه في السجن. ولكن بعد أن خرج خطب أخته لابنه حسن من غير أن يخبره. أو يستشيره. وهو يعي ذلك جيداً فيقول: "أصبح عالمي عالماً مليئاً بالأسماء التي جعلت من حقدي مرسماً عامراً بالوجوه المقنعة".

لقد حمل "غالب" في ذاكرته ووجدانه حيوات نحو من ثلاثين شخصية، وهي كثيرة ومتنوعة، وكثيفة في حياتها، ولكنها غير مترابطة، ولا متماسكة، سوى "غالب" وثلة الفساد من حوله، وهي لا تقدر على غير الفساد. وتبدو الشخصيات كلها فاسدة، ولا يستثنى من هذا الفساد العام إلا فريدة: أخت غالب، يقول "غالب" واصفاً أخته وقد جاءت إلى زيارته في السجن: "جاءتني ترفل بحجاب أحزانها البكر، والذي لم تدنسه يد شاب قميء حين تبرعم نهداها، ولم تسلك نموذج نوال في اللقاءات السرية على سلالم الدرج...".

❖❖❖

وكان من المرجو أن يكون في الرواية شخصية خيرة. تنصح لغالب. وتدله على طريق الفلاح. ولكن الرواية لم تصطنع مثل تلك الشخصية، ولم تجعل "غالب" يلتقي بمثلها. بل جعلته يلتقي بالشيخ محمد، وقد قاده هذا إلى ضلال أكبر، وفساد أعظم، بل كان السبب في تعليمه تعاطي المخدرات. والسبب غير المباشر في دخوله السجن، إذ ألقي عليه القبض في مغارته مع ثلة من الشاذين ومتعاطي المخدرات.

ولقد التقى "غالب" في دار الأحداث وفي السجن بالمرشد، وبالشيخ الذي يلقنهم أصول الدين. وبالضابط مروان الذي قدر موهبته الأدبية. ولكن هؤلاء لم يتركوا شيئاً من الأثر الإيجابي في نفسه. وكانوا شخصيات ثانوية لا دور لها.

و"غالب" نفسه لا يحمل في داخله أي قدر من نزوع إلى الخير. ولم يفكر قط في الرجوع عما هو فيه. بل كان قاسي القلب. يحمل نزعة شريرة. فهو يميل إلى الأذى. ولا يتردد في العدوان. وقد اشترى حمامتين، وخنقهما بيده، وسره أن يصفه أحد المتشردين بأنه قاسي القلب. عندما روى له هذه القصة، كما فتح ثقباً في جوزة الهند بمفتاح المحل. وامتص ما فيها من نسغ، ثم ضرب بها الأرض وحطمها على مرأى من كان في الحديقة. في موقف استعراضي. بل إنه كان يريد للآخرين أن يكونوا مثله. فقد ساءه أن يسمع من إبراهيم أن الشقاق بين والدته ووالده قد انتهى إلى الصلح. فيعلق مصرحاً: "في الحقيقة لم أكن أريد له هذه النهاية، كنت أريده أن يكون مثلي"، بل إنه يدخل الحديقة العامة. فيرى رجلاً مع طفله. فيفكر في إلحاق الأذى بهما، وهو يقول: "وحين رأيت رجلاً يلاعب طفله سولت نفسي لي: "سأعترض طريق ذلك الرجل. سأعكر فرح طفله. إنهما يلعبان بالكرة. يتسابقان. يتضاحكان".

ويدخل المحل على حين غرة فيرى الصبية كاترين في حضن والده، فيخرج غاضباً ليرفس برجله القطة التي اتخذ منها صديقاً، ويعلن عن ذلك فيقول: "بنزق غاضب وضعت العلب على الطاولة. وخرجت إلى الرصيف. كانت قطتي بانتظاري ولحظة رأتني ركضت نحوي وهي تموء، اقتربت مني تهز ذيلها، فضربتها برجلي ففرت إلى الرصيف المقابل وهي تصرخ بصوتها المعروف كأنها تستهجن من فعلتي وأنا كالغريب واقفٌ أسأل: ابن من أنا؟". وواضح أنه لا شيء من الصراع النفسي داخل غالب، فهو مستسلم لقدره. ملتمس لكل ما يبرر مواقفه وتصرفاته، ولا يفكر لحظة في البديل. بل يفكر في القسوة والانتقام. ويعي أنه حاقد، ويذكي نار حقده. إن غياب قوة تمثل الخير في الرواية أضعف بناءها، وجعلها ذات رؤية واحدة مسيطرة. وهي رؤية سوداوية. كما قلل من التشويق فيها، إذ غيب عنها الصراع. وجعلها تسير في طريق واحدة. هي طريق مستوية. تقود إلى نهاية حتمية.

❖❖❖

وإذا كانت الرواية تسير سيراً هيناً. فإنها عند النهاية تسرع في الإعلان عن النهايات، إذ يموت عمه في السجن، ويخرج أبو حسن من السجن. وتزوره في السجن أخته فريدة بصحبة خطيبها حسن. ويموت الشيخ محمد. وتتزوج نوال من ابن عمها. وجدته تموت. يقول غالب: "...أختي وبعد خروج أبي حسن ستدخل كلية الزواج. وأنا بعد انقضاء مدة الحكم سيكون اسمي "خريج سجون"، وأخواي رضوان وناجي يبيعان الجوارب ليلاً على أرصفة التلل وهما يتابعان دراستهما في النهار. ونوال تزوجت! من قالت أنها تحبني حتى الموت تزوجت من ابن عمها. أرغمها أبوها على الزواج".

وأخيراً يتفجر الحقد في نفس غالب، الحقد الذي تراكم عبر السنين. والذي زرعه فيه كل من حوله من أشخاص. لينصب على مزهر الذي تحرش به مرتين في السجن، وبقي وحده. بعد موت عمه وخروج أبي حسن. فإذا بـ"غالب" يجمع الأكياس والأوراق وكل ما يرميه السجناء. ويقفل باب القاووش ويشعل النار. ويحترق كل شيء: السجناء والرجل الذي تحرش به و"غالب" نفسه. لتبقى فقط أوراق الرواية التي خط فيها قصة قهره. بل رواية الفساد.

"بدأت أجمع المزيد من الأوراق والأكياس التي كان السجناء يرمونها. ترددت كثيراً في تبعثر الرواية التي تركها عمي تحت "مخدته"! لكن حاجتي إليها جعلتني أمزق أوراقها لأضمها إلى ما ادخرته من أشياء تحترق، وبشهية على الاحتراق!. عود الثقاب يشتعل. الضحك يتدحرج على دحرجة فزعهم من هول المفاجأة، صفارات الإنذار تعلو، النيران

تلتقطه تحاول ابتلاعه ضحكي يتماوج، يتخافت، ما عدت قادراً على تمييز الوجوه الأصوات تتخبط، كلّ يسعى نحو خلاص نفسه. باب "القاووش" موصدٌ، رائحة الانتقام تنمّ عن حقد تجذرت انكساراته...والطبجي رجلاه مربوطتان، صراخه يدوي، عيناه تفحمتا شعره ذاب مع دهن رأسه!. كلّ الأشياء انطفأت، كلّ الألوان زالت. هذا الحقد جعلني أسقط وهذا السقوط جعلني زاهداً، أتطلع نحو الموت بتوسل ". فالأقانيم التي هجرت، والأقانيم التي كرهت، كلها صارت مثلي في فم النيران. في القبور كلّ الجماجم تتشابه، كلّ الأكفان بيضاء كلّ الأجساد فانية. أمي تعالي كي تخيطي الكفن، أبي اطلب رصاصة الرحمة. "الطبجي" مات. ذاكرة الروح مازالت تنتفض. عمي. القمر أختي. هبني يا ملك الموت وسادة للموت الرحيم... أيتها... ال... أ... و... را... ق...لا... ت ح... ترقي!! ".

وتبدو نهاية الرواية نتيجة حتمية لكل ما سبقها من تراكم للفساد والحقد والقهر، إذ لا خلاص لـ"غالب" إلا بمثل هذه النهاية، فلو أنه قضى مدة حكمه وخرج إلى الحياة لما استطاع العيش، لأنه خريج سجن. ولأن الفساد من حوله شامل: أين سيعيش ومع من؟ أخته تزوجت، وأمه تزوجت، وأبوه متزوج، وجده لأمه من قبل طرده. والشيخ محمد مات، إلى أين سيأوي؟ هل يأوي إلى المغارة؟ أم هل يتشرد في الحدائق والطرقات؟ ولو أن كل ما حوله طيب وجميل ونقي، لما استطاع أيضاً أن يعيش، وكيف يمكنه أن يعيش وقد عششت في ذاكرته كل أشكال الفساد، وكيف يمكنه أن يعيش وقد ترسبت في أعماقه كل أشكال الحقد؟

إذن تبقى النار وحدها الخلاص. فهي انتقام، وهي خلاص، وهي عقاب للتخلص من الآثام والأخطاء والأحقاد كلها، وتبقى من بعده الرواية، الكلمة، رمزاً للمعرفة الطريق الصحيح للخلاص.

❖❖❖

ولقد ذكر الراوي "غالب" القمر في الرواية ثلاث مرات، الأولى حين صعد إلى سطح العمارة وأخذ يدخن بنهم. وهو يحس بالوحدة والغربة والشقاء، حيث قال: " كانت المداخن على السطوح المجاورة والمقابلة لسطح بيتنا مع هوائيات التلفزة ترمقني، أحسست بها بشراً تخاطبني ترثي حالتي النكراء...في هذه الليلة ما تراءى لي أن الدخان يتحول إلى دموع مسافرة إلى حيث يبكي القمر فمأساة الطفل قد بدأت ".

كأن "غالب" يبحث عن أب آخر غير أبيه. يبحث عن مذكر نقي صاف أبيض كالقمر. لذلك أحرق الطبجي الشاذ واطمأن إلى موته. ومن هنا كان عنوان الرواية " الرحيل إلى حيث يبكي القمر"

وهو يذكر القمر عندما تزوره أخته مع خطيبها فيعلن عن سعادته: " الليلة بالذات تمنيت أن أرى القمر يعزف سمفونية غزلية لا يسمعها غيري لأزف له بشرى خطوبة أختي على واحد في مثل عمري واحد احتواه أهله ولم يطرده أبوه. لأنه لم يتزوج على أمه! ".

ثم يذكر القمر بعد أن أشعل الحريق في السجن. وهو يرى "الطبجي" الرجل الذي تحرش به يحترق. ويرى كل شيء يحترق. فيقول: " الطبجي يجب أن يموت. عينا "الطبجي" يجب أن تقلعا...سأحقق بعضاً من عدالة لا يعرفها القاضي. بل كلّ الذين يتفوهون عن حقوق الطفل. صديقي القمر سيمسح دموعي وسينشر أوراق حكايتي من يوم ميلادي حتى آخر رمق في حياتي!!.سيضمني مع كواكبه والنجوم الساجيات، سأرحل عنهم إليه نظيفاً...أمي تعالي كي تخيطي الكفن. أبي اطلب رصاصة الرحمة. " الطبجي" مات. ذاكرة الروح مازالت تنتفض، عمي. القمر، أختي، هبني يا ملك الموت وسادة للموت الرحيم... أيتها... ال... آ... و... را... ق...لا... ت ح... ترقي!! ".

وإذن. يرى "غالب" خلاصه في القمر، فالقمر يبكي لأجله. والقمر علامة على الحب والنقاء. وهو يحلم أن يرحل إليه نقياً. لذلك يذكره حين يشعل النار، كما يذكر أخته، وأمه. ويطلب من أبيه أن يطلق عليه رصاصة الرحمة لينهي عذابه. ومن هنا كان عنوان الرواية: " السفر على حيث يبكي القمر"، أي الخلاص من الفساد، والصعود إلى القمر. رمز العلو والنقاء والصفاء. والقمر مذكر، فكأن "غالب" يبحث عن أب آخر غير أبيه، يبحث عن مذكر نقي صاف أبيض كالقمر، لذلك أحرق الطبجي الشاذ واطمأن إلى موته، ومن هنا كان عنوان الرواية " الرحيل إلى حيث يبكي القمر". ولكن تصوير القمر ملجأ للإنسان. تذهب إليه الأرواح، وتجد فيه الخلاص، هو تصوير غريب، لا وجود له في الثقافة العربية. فقد كان القمر دائماً ملهماً للعشاق، وداعياً للسهر والمناجاة.

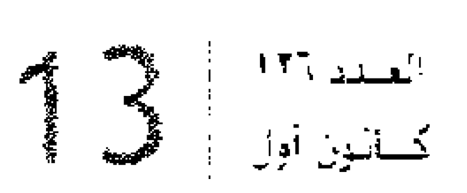
❖❖❖

وفي الحالات كلها يبقى الراوي "غالب" متعلقاً بشيء من النقاء والطهر والأمل، وهو ما يراه في أخته الطيبة البريئة النقية. حين تزوره في السجن، فيقول: " الليلة بالذات تمنيت أن أرى القمر يعزف سمفونية غزلية لا يسمعها غيري لأزف له بشرى خطوبة أختي على واحد في مثل عمري واحد احتواه أهله ولم يطرده أبوه. لأنه لم يتزوج على أمه!. بعد مرور ذلك اليوم الذي ذقت فيه طعم السعادة. السعادة التي حدثني عنها الشيخ عفريتة أنها مجرد لحظة! والتي أحسست بمعناها عندما قرأت الفرح والسرور على وجه أختي تلك التي غرست في نفسي نحوها مشاعر دائمة التأجج في ودّ من وئام جعلتني لا أنساها أبداً ".

وهكذا إذن فالخلاص في التئام شمل الأسرة. في تماسكها ووحدتها. في أب وأم وولد. لا يتدخل في حياتهم أي شخص آخر. ولا يفرق بينهم جشع أو حقد أو طمع. وهذا ما يعلنه "غالب" صراحة حين يقول: " بعد غد سأمثل أمام القاضي، سأرجو عطفه، أريد الخروج لأحدث الناس كخطيب في جامع، أريد أن يعرف الناس أن اللاأخلاق ضعف خفي مسيطر ينبعث من الأنانية الحمقاء نحو الشهوة والمال ".

وإذا كان "غالب" الشخص لا يخرج من السجن إذ يحترق فيه ويموت. فإن "غالب" الشخصية يخرج من السجن على صفحات الرواية ليقول للناس كل ما أراد أن يقوله. ولعل في هذا ما يبرر أخيراً كتابة الرواية بضمير المتكلم. ويبقى ثمة أمل في أسرة متماسكة، تقوم على الحب والوداد. ويتمثل هذا الأمل في جيل جديد. يحقق الخلاص من خلال الأسرة، وعبر الحب والنقاء، وهي كما يقول "غالب": " لحظة السعادة الوحيدة ".

* كاتب وأكاديمي سوري



"دليل المدى": كتابة اسم الآخر

مقاربة تفكيكية


* د. أحمد فرشوخ *

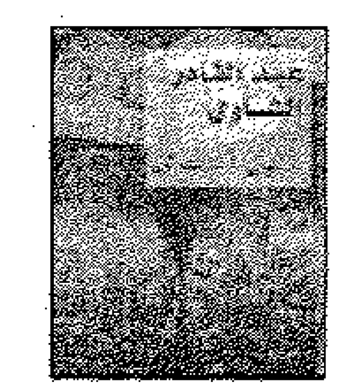
بكتابة نص "دليل المدى" (١)، يكون عبد القادر الشاوي قد وقع جانبا من حياته باسم الآخر: هذا الذي ينبثق عن ذات نصية ترسم الاختلاف بما هو ألم، يفهم ويفسر بوصفه بترا وقطعا؛ وبما هو، أيضا، تعاطف ما دام يجذب الأشياء بعضها نحو بعضها الآخر: هذه هي مفارقته، وهذا هو شعرده. ومن ثم، فإن مقاربة الاختلاف تستدعي البين والآخر وتنتيجهما، مما يفيد أن كتابة الاسم بالمعنى الإبداعي العميق، تتطلب تدميرا لميتافزيقا التطابق والهوية، ونفيا لقداسة سلطة الأنا، بحيث تتغلغل الخطيئة إلى النص، وتغدو الذات "عتبة اللغة"، حركة بدون مركز، مرآة محدبة أو مشروخة. إنها إذن، ذات متباعدة مع نفسها، توجد حيث لا تفكر وتفكر حيث لا توجد، لا يتطابق ما هو شعوري لديها مع ما هو نفسي.

وهي إلى هذا، ذات مسكونة بجمهرة من الأنوات، مخترقة بآثار وتناصّات وعلامات رمزية وسيميائية، ولغات جبريّة ومُدوّنة. وهُنا تتجلى تاريخانية الذات ودُنيويتها، إذ هي بناء وتجربة، ونتاج لنظام معرفي مسيطر، وأرشيف منظم لقواعد اللعبة الاجتماعية. هذا كله هو ما يفسّر تلك الحركة المزدوجة التي تُميّز النّصية السيريّة في 'دليل المدى': حركة تقوم بحجْب عناصر الاسم وأسرار السيرة في الوقت نفسه الذي تبدو فيه وهي تكشف عنها. هكذا يغزو التناقض الإبداعي فضاء النّص الذي يقوض كل بناء منطقي متماسك، ويسلب كل محاولة لإغلاق المعنى. فثمة توتر مستمرّ بين الحقيقة العصيّة على التعبير وشكل الكتابة والتوصيل. فالكلمة تخون التجربة وتقصرُ عن تشخيص غناها الحميم وحرارتها اللافحة. ولهذا نُحسّ أثناء القراءة بلوْعة الفهم، وجُرح المعنى المنبثق عن المعاناة في إيجاد الكلمات المطابقة للأشياء. فهناك فاصل عنيف ومُبهم يحول دون تطابق الوعي مع مقصوده أو الدّال مع مدلوله. لذا ترجئ الكتابة موعدها مع ذاتها ومع اسمها المنتشر والسّري، ذاك الذي يتسرّب من شقوق النص في انكساراته وإيقاعاته وانعطافاته. وفي سيرورة الإرجاء ترقص الكتابة ضمن أغلال اللغة، وتتوق لمخاتلة كل سلطة تكبت الصوّت وتمنع الكلام وتقمع انبعاث المتخيل الدفين الذي هو حدسُ الاختلاف. وكشفٌ للغريب في المألوف، وللمتقطع في المتصل، وللاعتباط في المنطق، وللصدفة في الضرورة، وللمحجوب في المرئي. فثمّة تمدّد متبادل وزحزحة للحدود. وسعي لكسر الثنائيات المتصلبة. وذلك في اتجاه البحث المُضني عن لحظة أعمق من زوج الصدْق والكذب، لحظة ما وراء الخير والشرّ. إنّ هذا هو ما يؤسّسُ أخلاق الكتابة المقرونة برؤية القيم، الموثوقة إلى ذلك الشيء الخفي الملحاح الذي نُعايشه دون أن نعرف أيّ اسم نطلق عليه، إلى أن يتضح في النهاية أنّه مهمتنا. يُوجّه سلوكنا وأشواقنا: هذا الشيء الخفي جبارٌ حميم، ينتقم من كل محاولة نقوم بها لاجتنابه والتخلص منه، ينتقم من أي 'هروب' أو 'كسل' أو طمأنينة خادعة، قد توفر عنّا قساوة مسؤوليتنا الشخصيّة.

❖ الذاكرة / الخيال:

يكشف التأشير الأجناسي لـ'دليل المدى' عن وعي حادّ بمُشكل أمانة الذاكرة وصفائها، ومن ثمّ بمُشكل مدى قدرة الذات على كتابة حياتها الخاصّة وفق وعي موضوعي دقيق يُطابق بين التجربة وحركة استرجاعها.

وإذن، فعلامة 'التخييل الذاتي' التي تؤطر



هذا النص السردي الجديد، تؤشر إلى اعتراف الكاتب بقدرة التخييل على رؤية المختلف، وكذا إيمانه بانخراط مشكل الذاكرة ضمن مجرى محفوف بالمخاطر: إذ كيف يُمكن التمييز بين الذاكرة والتذكر؟ وما علاقة الذاكرة بالزمن والتاريخ؟ وكيف تغدو صورة تُلابسُ الوهمَ والخيالَ والهذيانَ؟ وما حدود الفردي والجماعي ضمنها؟

هكذا، تتولد الأسئلة مُفصحة عن تعقد الإشكال وتداخله مع مسائلَ دقيقة تهمّ الكثير من الحقول المعرفية، وتهمّ بالأساس كتابة التاريخ وتمثل الماضي. فالذاكرة هي وعيٌ ذاتي بالزمن. وعيٌ موجع يُدرك الانفصام بين سكونية الذكرى بوصفها صورة آنية لشيء غائب انصرم في الماضي، وديناميّتها الناتجة عن التذكير بما هو عملية معقدة تتفاوت حظوظ نجاحها.

لأجل ذلك، تشتغل علامة التجنيس الأدبي في نص عبد القادر الشاوي، كما لو أنها ضمانٌ أو ترياق ضدّ كل ادّعاء قد تنزلق إليه الذات الكاتبة المكتوبة. إذ لا مجال لمدح هذه الذات المريبة المنطوية على "مغارة مرموزة" (٢). مليئة بالأسرار والألغاز والأرواح القديمة التي قد تتخلل جدّة الأنا كما يتخلل الريح الشجر. كما أنه لا مجال لتزكية تلك الغلالة الميتولوجية و الملحميّة التي تلفّ السير الكلاسيكية التي كانت تصدر عن وعي مُطمئن إلى قناعات خادعة: بل لا مجال للثقة في أيّ خطاب يدّعي التطابق وقول الحقيقة. والحال أن عالمنا المعاصر يمورُ بالتمثيلات الخائبة والنسخ المُزيّفة والشهادات المزوّرة. وبكل أشكال فخاخ الخطاب الذي غدا شبكة تدرك حتى من خال نفسه نائياً ومنيعاً.

فهل ينتمي وسمُ "التخييل الذاتي" إذن، إلى شفرة الكتابة أم إلى نظام القراءة؟ إذ ما الذي يمنع من قراءة "دليل العنفوان" و"باب تازة" و"كان وأخواتها"... كتخييل ذاتي؟ بل وما الذي يمنع من توسيع هذا التعاقد الأدبي الجديد، بحيث يشمل تلقي مجموع السيَر، بما فيما تلك التي تصنّف نفسها ضمن السيرة الذاتية المغلقة؟

لا شكّ أن تسمية "التخييل الذاتي" علامة سيميائية ثمينة تفيد التعريف والتصنيف، بل تلعب دوراً في الإدراك والتعرّف والفهم والتفسير. كما أنها تحرّرنا، في الآن ذاته، من الخوض في كثير من المسائل الفرعيّة الزّائفة، تلك التي تمسّ صدقَ الكتابة وموضوعيّة التاريخ، مفهومين ضمن المقاربة الأخلاقية الضيّقة المرتهنة بالحقيقة كقيمة أصلية عُليا، والمنافية للمنظوريّة (le perspectivisme) كبديل، يجعلُ الحياة ذاتها نصّاً يحتاجُ إلى التأويل بما هو تعبيرٌ عن إرادة القوّة (٣).

بهذا المعنى إذن، تكتب النّصية السّيريّة في "دليل المدى" وفق نظام سردي شذري لا يخشى الفراغ، ولا المسافة والانقطاع. يبْدر اسم الكاتب في النّسيج الحكائي كصورة راغبة، مُترحّلة ومؤجّلة... وأساس مُتشظية ومُنتشرة، أو قابلة للحذف والإئتلاف وإعادة الترتيب. وهكذا يتشكل النّص في صورة محكيات مُعنونة ودائريّة، تنغلق عباراتها الختامية بما يُحيل على البدء، وبما يضمن الانفتاح النّاسج لحوار ينهض على جدل الوجوه الفنية المتعدّدة، وتجاذب الرؤى. ضمن هذا الأفق، يُشيّدُ النّص إكراهات جديدة تبني إبداعيّة الكتابة وتعدّل خبرة القارئ. إذ تحرّر استجابته وتدعوه لتذوق وقع الشذرات ودلالتها من داخل مجرّة الكتاب ككلّ؛ بل وتحفزه على تأمُّل تلك الخاصيّة البنائية المحكومة بالقطع والدائرية. وبلزوم ما لا يلزم. إذ ما الذي يعنيه الدّوران التكراري للمحكيات الصغيرة المستقلة والمندمجة في آن؟ وما كنه الآلة السّرديّة المشتغلة ضمن الفجوات، وفي ثنايا الصّمت؟ ولماذا آثر الكاتبُ / السّاردُ تقطيع نصّه كما لو أنه جسدٌ ممزّق، منثور ومُوزّع على ضفاف الحكاية الغائبة - الحاضرة؟ أتكون آثار القطع معادلاً جوانيا وميتولوجيّاً لجُروح المعنى والذات؟ أم تراها تعبيراً عن وجع الاختلاف، وهمْساً بتلك الحركة الرّجراجة البانية لصورة الذكرى، والتي هي في الوقت نفسه رسمٌ راهن ورمزٌ للغير؟ أم هي، أخيراً، بحث عن الكلام المتوحّد الذي لا يُتقنه إلا الصّموتون، المعانون من حُرقة لا تُحتمل، والرّاغبون رغم ذلك في فنّ إظهار النفس؟

في امتداد هذه الأسئلة، أضيفُ لمسة أخرى تُمكن من مُحاولة التمييز بين تجليّات الذاكرة في النّص وآثارها التخييلية:

بالنّسبة للذاكرة المحظورة يُمكن الوقوف عند العلامات السّردية الدّالة على الكبت والتحمّل والتكرار والهوس وظلال المعنى وظلال الظلال. وواضحٌ أن تشخيص قوى الحظر المندسّة في قيعان الكتابة يستدعي القيام بحفريات نصيّة تشتغل على "لا وعي النص"، بحيث تُرهف الإصغاء للتفاصيل السّردية الدّقيقة والتّرجيعات النّصية المتباعدة، والمؤشرات الأسلوبيّة الدقيقة، والقرائن المجازية والاستعارية الحابلة ببُذور ما لم يتشكل، وبما هو مطمورٌ في رحم النّص: فضلاً عن استنطاق إشارات الندرة والتكثيف، وتحليل وجلو المحكيّات الصغيرة والضّمنية القابعة في مرايا النّص المُندسّة في كل الزّوايا والمُنعطفات، المُتلبّسة بأقنعة التّصغير والانشطار (la mise en abyme)، حيث التناسخ والتضمينُ ورجعُ الصّوت بالصّدى. غير أنه يُمكن، في حُدود المساحة المخصصة للمقال، التقاط بعض العلامات الطافية على مُستوى البنية السّطحية للسّرد، والتي تعكس وعْياً قلِقاً بمسألة الممنوع والكذب والتخفي. ومن ذلك تلك الإشارات الصّريحة والقويّة التي تخدش الصّورة الطهرانية للمناضل السبعيني، وهي الصورة التي ما فتئ التاريخ اليساري يُكرّسُها ويُعززها بالأساطير التي ترفع مُناضلي التاريخ المغربي المعاصر من مُستوى الذوات الحيّة إلى مرقى التماثيل التي يتردّدُ في جوفها صدى نواقيس الحقيقة والخلاص.

لنتأمّل مقطعا من شذرة "شتاء ذلك العام في مُنتهى الزلزلة": "كنت أعرف كثيراً من الثوريّين رفاقي قد بلغ بهم الزّهد شيئاً مُذهلاً في مراتبه. لا يقربون الفواحش التي يظنون أنّ الماركسية قد كفرتها بنصّ اجتزأه المؤولون من متن ما لا يذكرون مراجعه، في الغالب، حتى يشتبه الأمر على الباحثين. صارمون ومنضبطون وجافون لا يهزهم شيء. هل كانوا حقاً هكذا في العفة النّادرة، أم أنهم أتقنوا أدوارهم الشيطانية تمثيلا في مُنتهى الخبث والمكر؟ لستُ أدري. وغالبُ الظن أنّ حياة أغلبنا كانت مزدوجة: في التنظيم الذي يُعبّئنا للمهامّ الثوريّة الصّعبة، وفي المجال اليوميّ الذي يستحلب عواطفنا فننساق وراء كل المغريات" (ص ٣٩).

يطرح هذا المقبوس السّردي إشكال اكتشاف الغريب السّاكن في الذات كما تسكن الدّودة في الثمرة. إذ لا مُراء في كون الأبحاث النفسانيّة الجديدة لم تعُد ترى في فكرة وجود أشخاص عدّة داخل شخصية الإنسان الواحد، لم تعُد ترى في ذلك ما يُهدّد سويّة الذات وتماسكها. إذ يُخفي كل واحد منّا جماعة من النّاس في داخله ولو أنّنا نركن مع الزّمن إلى تذويب هذه الكثرة ضمن مدى الوحدة والفرديّة. لهذا فإنّنا نُعوّدُ الأشخاص المتنوعين في داخلنا على الصّمت والتواري، بيد أنّ الكتابة تُساعدنا على إعادة اكتشافهم، وتمكننا من التحديق في وجُوههم، وإسماع الأصوات الخرساء لرغائبهم. هذه الهويّة الهشّة المُزوّقة من الخارج، هي التي يُسائلها الكاتب السّارد في المقبوس أعلاه، مُخرجاً إيّاها إلى ضوء السّرد التاريخي الذي عادة ما يحظر حكي كل ما من شأنه أن يشكك في صلابتها وكاريزميّتها المزعومة. هكذا تتعرض الوقائع الصّغيرة و"الهامشية" وعلامات الشّغف والرّغبة وآثار الجسد وسُلطه الدقيقة، وعناصر المعيش الحيّ، والقوى الميكروفيزيائية للمؤسّسات الاجتماعية

المدنيّة، تتعرّضُ جميعاً لخطر مُزدوج: إذ تقصى من التاريخ الرّسمي بدعوى جُزئيتها وعرضيّتها وتفاهتها ومُنافاتها للسّياسة بالمعنى الكلاسيكي للكلمة. كما تقصى من التاريخ المضادّ بحُجَّة تجريحها لكاريزميّة الشخصيات الفاعلة في تغيير مجرى المجتمع وصُنع معناه. ومن هُنا أهميّة الحفر السّردي في حقيبة غنيّة غير مستكشفة بالكامل، وفتح الثغرات الأولى في مبنى "الثورة"، بحثاً عن "مجرى الحياة" (ص ١٢٨)، استجابة "للمنطقة الظليلة في الكيان". حيث إطفاء أوار الماركسية بالرومانسيّة الأسيانة" (ص ٤٢)... وهكذا تتكاثر العلامات الدّالة على الرّغبة المجَوّفة في الفعل السياسي النضالي الذي يُشاركُ الفعل الظليل في "السّرية". كما قد يُشاركه في أشواق غامضة وبعيدة الغور. على شاكلة ما شعُر به ذلك الفلسطيني المقيم بالمغرب، عندما رقّ لحال ذلك الجسد البئيس المهجّر من البادية، مُسقطاً معاناته في العيش والحياة على تجربته الخاصّة في المعاناة السياسية (ص ٦١).

هكذا، نتذوق نكهة الحقبة السّبعينيّة من خلال وفير المحكيات السّردية الصغيرة التي تقرن بين "الجسد والثورة". لنقرأ مقطعاً من شذرة "الرّغبات المحمرّة في عيوننا": "في سنة ١٩٧٢ شعرت أنّ روزا يُمكن أن تكون مستقبلا للمرأة. وفي اللحظة التي ضربت من حولنا الاعتقالات نطاقاً من العُزلة بسبب الخوف والحفاظ على القوى الذاتية، كما كنا نقول ببلاهة، ظلت هي، وحدها، دون غيرها من نساء قليلات كن قد التحقن بالتنظيم لارتباطات عاطفية من أيام الجامعة تقاوم العزلة (...) لا أعرف من أين جاءت روزا، هذه الكتلة العاطفية وربما العصبية المتلاطمة إلى خليتنا، ولا كيف اختارت هذا الاسم لنفسها... امرأة مسّها شيء من البداوة، ذات وجه طفولي جميل ركبت فيه غمازتان باسمتان، وشعر كستنائي مقصوص يجعلها، على طريقة تلك المرحلة النضالية، على شبه كبير بالشبان الذين لم يُغادروا مُراهقتهم...".

ومن اللافت أن يُشير المقطع السّردي بعد ذلك إلى الأنوثة كقوة مُغايرة ضمن سُلطة العمل الثوري: "خليّة رُباعيّة يجلس أفرادُها المخصوصون إلى مهامهم الجديدة، فيشرعون أسبوعيّاً... في البحث عمّا كانوا يُسمّونه بـ (الإمكانات الجديدة) التي سوف تملأ اللجن والخلايا المفكر فيها ... إلا روزا التي كانت، بحُكم الجنس، تفكر في شيء آخر نحثها نحن الثلاثة على اقتحامه واستخراج ما يزخر به من إمكانيات بنات جنسها" (ص ٧٦).

فهل يكون الجسدُ بديلا للإيديولوجيا أم مُحايثا لها؟ وهل بإمكان المُتعة أن تكون ثوريّة، سيّما إذا وعت نفسها؟ كيف يقترن التاريخُ بالحُبّ وأيهما أولى؟ كيف يُواجه التاريخ الشخصي تاريخ الجماعة؟ وهل ثمّة لونٌ للتاريخ؟ هل له طبيعة جمالية؟ هل يُمكن وعيُ هالة حقبة زمنية وتمييزُ إضاءتها ونغميّتها؟ (٤)

لقد طافت بذهني هذه الأسئلة ومثيلاتُها وأنا أقرأ سرد "دليل المدى". أحسستُ بأن جُزءاً من النّسيج الحيّ قد عاد للتاريخ السّبعيني، الذي مازال قابلاً لسرد متعدّد المنظور، خصوصاً وأنّ "التاريخ هو دائماً تاريخ. من أجل، إنّه مُتحزّب. وما منظوريّته وجُزئيّته سوى نمط من التحزّب" (٥). لذا فإن تاريخ المرحلة السّبعينيّة لن يكون مُتماثلا لدى من يطلبه ويُريده.

والسؤال المنظوريّ سيكون، بهذا المعنى، على النحو التالي: من يبحث عن التاريخ ومن يصوغه؟ وماذا يُريد في نهاية الأمر؟

وفي هذا الضّوء يجترحُ النّص المدروس ما أصبح يُسمّى "بالتذويت" (la subjectivisation)، هذا الذي يحضر على مُستوى الذات الخلافية التي تصبو لنسج جوار حميم وحيّ مع المجتمع وعلامات المتخيل والإيديولوجيا. كما يحضر على مستوى نبرة الكتابة وأخلاقيتها من جهة استثمار البلاغة الشفويّة، ومزج اللغات المتعدّدة وفق مُحاكاة ساخرة تكسر القوالب، وتقاوم. "دولة الأفكار" بعد أن تعبت من مقاومة "دولة السياسة". هذا ناهيك عن استثمار السّرد الجواني المقترن بنشيد البوح وشعرنة الجمل السّردية من خلال المجازات والكنايات والاستعارات الوافرة التي تتخلل النص، وتزدوج مع تلك اللغة المعتّقة في لفظها وتركيبها، والتي يبدو أنّها تُمجّد الذكرى، أو هي من آثار ذاكرة بلاغية يلفّها حنين غامض وشجن بعيد.

إنّ الآثار الوجوديّة للتذويت المعمّق بإمكانها أن تدفعنا لطرح مسألة البُعد الشخصي في الكتابة عامّة. فالكاتب هو أوّلا وأخيراً "شخص". ولكن قلما يستطيعُ أحدٌ أن يُصبح شخصاً بالمعنى الجذري. من أجل ذلك يُمكن قراءة مجموع أعمال عبد القادر الشاوي بوصفها مُحاولات مُتعاقبة وأصيلة ومُتداخلة لكتابة سيرة جذرية، تجاوز الشّخص التاريخي، وتصبو للظفر بنوع الإنسان الذي تسعى إلى استخلاصه من الحدائق السّرية للذات. ومن غناها الطافح، الزّاخر بشتى التناقضات، حيث يلتبسُ البطلُ بالمهرّج، ويختفيان في الهوى المعرفي. وكم هي شاقة تلك الحُريّة التي تضعُ الإنسان فوق كل الأشياء. ولاريب في أن فنّ الكتابة سبيلٌ ملكيٌّ لاستعادة تلك الحريّة المفقودة: فن الكتابة السّاخر والمُنسدل والنّزق والرّاقص والطفولي والصّافي، ذاك الذي يُمسك بالأفكار والأحاسيس الجنينيّة والخافتة، ويُرغمها على أن تنبجس فجأة إلى النّور بعد وقت طويل من مُعايشتها دونما وعي. والإحساس بها دونما تعقل، والحدس بها دونما فهم. فن الكتابة هذا، هو ما يُمكنه تسمية نوع الإنسان الدّاخلي المفصول عن الإيديولوجيا الملموسة والمتعالية (هل يُمكن ذلك؟). تسميته كأحدٍ ما يكون الاسم.

هكذا يبدو أنّ اقترابنا من الذاكرة المحظورة قد أفضى إلى مُلامسة العديد من القضايا الحسّاسة والشائكة، تلك التي تشمل بعضاً من علامات الممنوع والمحرّم والسّري، المقرون بالرّغبة والتاريخ والمنظوريّة والتذويت. فلننتقل الآن، إلى ذاكرة أخرى: هي الذاكرة المدبَّرة، والتي تتقاطعُ من خلالها مشكلة الذاكرة ومشكلة الهويّة بما تستدعيه من استثمار للعلامات الخيالية الكبرى في المجتمع، بُغية تشييد سرديّة مُوَحّدة ولاحمة: سرديّة جماعيّة تبني نسيج الأمّة وتطمس كل الفراغات التي من شأن اكتشافها أن يُبين عن العنف الكامن خلف تماسك المجتمع وترابُط بُنيانه.

وغني عن البيان أن المجتمعات هي، في النهاية، سرديات تنتمي لذاكرة جماعية تدبّرُ المتخيل الاجتماعي من جهة بنائه وحبكته وسيرورته ومغزاه. ولاشك أن النّصية السيريّة لدليل المدى هي متن خصب لتأمّل الصّور التركيبيّة المنبثقة عن الذاكرة المدبّرة التي تؤطر حياة الذات في علاقتها بالشخوص. وبمجموع علامات الكون السّردي. ويهمُّنا هُنا الاقتصار على استجلاء بعض الحبكات الضمنية والمؤوّلة في ترابطاتها مع التمثل السردي للزمن. وبالتالي دلالته الخيالية المغروسة في الميثولوجيا الاجتماعية.

هكذا تحضر الحبكة الأولى في شكل "انحلال" مقترن بصُور الوهن والعياء والانسحاب البطيء، والغرض النّاقص، والعوز المدقع، والكذب والعبث والفساد. وترتبط الحبكة الثانية بوصفها "عذابا" بصُور الموت والانتحار والضعف والهوى والشّبق. وتنطوي الحبكة الثالثة بوصفها "عقوبة" على صُور الابتلاء والتشرُّد والتيه، والسّقوط في الأسر، والحنين الموجع، والرّغبة المحبطة. وأخيراً فإنّ حبكة "الظلمة" تُغطّي صُور العمى المبصر، عمى الإرادة واللاإرادة، وعتمة الذات وغموض أشواقها ولواعجها، كما تُغطي صُور ذلك السّتار الكثيف الذي يحجُب "نور" الحقيقة المجسّدة، ويُغشي النفس بأوهام مُتدافعة وأخطاء عميقة وقديمة.

إنّ الحضور العموديّ لهذه الحبكات

المتغيرة والمتخيلة هو الذي يُشيّد الحبكة الرئيسية المنتشرة فوق النص والمستجيبة لخطاطته السّردية الأفقية. وبتأملنا للصوّر السّردية المنحدرة عنها، نلفي زمنيّتها العميقة مُتناقضة مع الرّمزية الزّمانية المتحرّرة من الأغلال التواقة للحريّة، والاكتمال الحي، والوجود في وهج الضّوء، وفي الوطن الأليف.

أمّا بخصوص الذاكرة المرغمة، فيجبُ الاستعانة بذلك العمل العميق الذي كتبه "جاك ديريدا" في قراءته "لفرويد"، والموسوم بـ"داء الأرشيف" (٦). وفيه يُثير الفيلسوف التفكيكي ما يُسميه بالحقّ في الذاكرة، وذلك من جهة حاجة الذات إلى أرشفة تاريخها. ومعلوم أن الأرشيف مقترنٌ بتخزين المعلومات والصّور والأحاسيس والذكريات وشتّى ضروب الوقائع والأحداث. إلاّ أن هذا التخزين ليس سلبياً ولا بريئاً. ما دام يُحيل على المنع والتستّر والكبت. ولا شك في أنّ الرّنة النفسانية للمفردة الأخيرة مقصودة، لأن فرويد نفسه كان يرى في عمل اللاشعور نوعاً من الأرشفة والاحتفاظ بالذكريات السّارة والمؤلمة، وكذا بالمسرّات النّرجسية الأولى الغائرة في الوجدان: يُخرج إلى الضّوء ما يُريد. ويُبقي في العتمة ما يشاء وفقا لآلياته الدّقيقة وحاجاته المحسوبة. وهذا النشاط الرّقابي المميّز لعمل اللاشعور على مُستوى الأرشفة، إنّما يُوضّح اشتغال الأرشيف بعامّة. إذ ما من أرشفة إلا وتتضمّنُ حجْباً لبعض الوثائق والشهادات. أو إرجاء لها وإتلافاً أو تزويراً. ومن هُنا انطواءُ الأرشفة على إمكانية الأذى والتوريط والمخاطرة والاشتباه.

كل هذا يجعل الأرشيف محكوماً بنقصانه الضروري المقصود وغير المقصود: نقصه التكويني الحافز على فضول المعرفة، والبحث عن الوثائق والمعلومات المغيّبة والمسكوت عنها أو اللامفكر فيها. وهذا ما يدعو إلى تأويل الوقائع والنفوس، والتنقيب عن المطمور، وتبييض المشطوب، واستنطاق قوة النّسيان وفعاليّته في الحفاظ على التوازن والتّحمّل والبناء والمعنى. هكذا ينطوي الأرشيف على حراسة "للأصل" وحفاظ على الشّبكة الذاكريّة التي تلف بخيوطها مجموع النظام المعرفي للزّمن أو لحقبة منه.

في أفق هذه الملاحظات. يُمكن قراءةُ الأرشيف المُتخفي في "دليل المدى"، وذلك من جهة التأمّل في طبيعة الشهادة الموكول إليها قول ما لم يُقلْ، أو ما لمْ يُقل بما فيه الكفاية. وتستمدّ هذه الشهادة قيمتها من منظور خروجها عن المؤسّسة، ومن وجهة تقابلها مع شهادات أخرى، تُغذيها خلافات المؤرّخين بمعارفهم وأهوائهم وتحيّزاتهم لهذا الموقع أو ذاك. وهذا لا يعني أن أرشفة النّص السّيري للمرحلة السّبعينيّة، هي أرشفة صحيحة وكاملة. فمنظوريّة التاريخ لا تدع مجالا لمثل هذا الحُكم، إذ لا حُضور لمرحلة في ذاتها لها جوهرٌ قارّ وهويّة ثابتة. بل إنّ ما وُجد ويوجد ليس سوى شبكة علاقات وأوهام وإرادات مُتصارعة ترغبُ في طلب القوّة. والمعرفة بالمرحلة تقتضي جعل تلك العلاقات والأوهام والإرادات، واعية بنفسها، لا تأمُّلا في الموجودات الزّمنية في ذاتها وجوهرانيّتها.

وفي هذا الضّوء يُمكنُ قراءة علامة "التخييل الذاتي" على أنها. أيْضاً. وعيٌ بالمنظوريّة التي تعني اختلاف وُجوه حقيقة زمن مُعيّن بحسب نِسْبة اختلاف مواقع الرؤية والتقييم المُفصحة عن إرادة قوة ما. ومن ثمّ تكون عيْنُ النّص واحدة من العيون التي بإمكانها النظر إلى "مرحلة ولت" الإهداء، ص ٤. وبهذا تسقط ثنائية الحقيقة والخطإ كقيمة منطقية. لكن ما الذي يُميّزُ منظور النّص في توقه إلى الأرشيف. وفي حنينه المُوجع إليه؟

لاشك أنّ الإجابة المُفصّلة تستدعي تحليلا ضافياً "للمعرفة" المنبثقة عن النّص. تلك المعرفة التي يُفترض أنها أدبيّة تخييلية حتى ولو كانت مادّتها الخامّ تنتمي لحقل مُغاير. ويُمكن أن نُشير. سريعاً. إلى قدرة النّص على ترويض الذاكرة والتبلل بدفقها، وتشخيص إيقاعها. إضافة إلى استثمار بلاغة السُّخرية بشتّى ضروبها. ومزج الرّطانات والمسكوكات واللغات الجارية والقاموسية، وكذا لغات الكتب الحيّة في الذاكرة وفي الحياة. ومُناقضة الأساليب لبعضها البعض. وتشخيص الازدواجات والمفارقات... كل هذا، وغيره. يجعل من معرفة النّص معرفة "جميلة" مُشبعة بالوجدان المتضمّن للتناقض والاختلاف. والمدرَك ضمن العلامة وآخرها. وبعبارة أخرى، فإن المعرفة النّصية هي لمسة أكثر ممّا هي رؤية، لمسة تُولدَ اندفاعة تفضي إلى حركة تجمع كلّ ما يُحاذيها ويتقاطع ضمنها. وهذا يعني أنّ النّص سعي للتنسيق بين الأفكار والعلامات المكوّنة والمحفوظة ضمن الأرشيف. ووصلٌ بينها داخل حركة جديدة. هي حركة فنه الشخصي. وتوقيعه الأدبي وبصْمته السّرية: بحيث تأخذ تلك الأفكار والعلامات معنىً طريفاً وأصيلا. مثلما تأخذ الكلمات معناها من الجملة أو السّياق، والأنغامُ دلالتها من خلال العزف.

❖ التمثيل / المضاعفة:

أن نكتب لكيْ لا نموت: ذلك ما يُشكل المبدأ الألفليلي الذي يحكم كلّ السُّرود "الميتولوجيّة" المتعالية عن لحظتها، المتوجّهة صوب مُستقبل الحكاية ونشيدها المُغنّى. وللموت صُوره العديدة التي قد تكون جُنوناً أوْ يأساً أو انسحاباً بطيئاً إلى قعْر الحياة أو إحساساً بالعبث واللامعنى. وقد تكون مُقاربة الحركة السّامية للموت ومُثولها في الذاكرة، هي ما يحفر في الكائن والحاضر "الفراغ" الذي من خلاله نتكلم ونكتب، انطلاقا منه وصوب اتجاهه. فهل يكون نصّ "دليل المدى" الذي يختم غناء نشيد هويّته بكلمة "الموت"، هل يكون هديّة اللغة داخل الموت؟ أيكون هذا الأخير هو ما يُشكّلُ الحدّ الذي يتوجّه إليه النّص وينهض ضدّه في ذات الآن؟ هل تكون "حياة النص" ترياقاً ضدّ كل اندثار، وضماناً داخليا ومُضمراً يتحدّى تلك النهاية الفاجعة؟...

أسئلة كثيرة تتوالد حول ذلك الحيّز الرّنان الفارغ. الذي منه تتكلّم الكتابة عن ذاتها مُعتمدة على قواها وطاقاتها الخاصّة المُبعِدة لشبح الموت. ومن هُنا. دقة ورهافة اكتشاف ذلك التنضيد اللغوي والعلامي الخاضع لآلية عموديّة، تضبط اشتغال الصّور المتضاعفة والمتقابلة ضمن مرآة مُحدّبة دوّارة، تنبثق من المركز الرّجراج للنص لتُظهر الأثر ذاته مُصغرا ومُنطويا على عُمقه الغائر.

وعليه، يكون غيابُ الكاتب، وفق هذا المنحى. معزُوّا إلى عبوره الهامس لذلك الفضاء المُقعَّر، حيث تصيرُ اللغة صورة لنفسها. تتمرأى في ذاتها. وتقصّ حكاية الحكاية (٧).



في أفق هذا الفهم. وبجواره. نقتربُ من "دليل المدى" لنرى كيف ترجُعُ علاماته ومحكياته وصُوره. البنية الإجمالية للأثر، وكيف يتشخّص رجْعُ الصّوت بالصّدى. وكيف ينغمس النص. بالتالي، في سُمكه الخاصّ والمُضمر. وسنقتصرُ، هُنا، على تفحُّص الاشتغال المرآوي لعلامتيْ "الكتاب و "الأغنية"، متأملين إسهامهما في عطف النص على بعضه، وفي تخليقه بنية وفحْوىً. هكذا يُشيرُ النّص إلى نفسه من خلال ذكر كتب تعمل وكأنها مرآة ينعكس فيها الكتاب الملموس (٨). ومن ثمّ تحضُر كُتب وأقوال "ماركس" و"أنجلز" و"لينين". كما في مُستهلّ شذرة "أوضاعي الذاتية بعد": "كنت قد قرأت شيئاً من ماركس، أو سهله البيّن لكل مُناضل جموح على الأقل. ويمتلكني الضحك اليوم وأنا أسمع إدريس العلام من بعيد يقول إلي مازحاً: وزوجته أنجلز. هكذا كان يرى العلاقة بين الرّجلين والتلازم النضالي كذلك. ولكن لينين كان أحبّ إلى قلبي من سواه. ربما كان لي رفيقا أغراني بالبلاغة الثورية... ووثاقها. بحيث أغلق علي كتابه "ما العمل"؟ نوافذ عقلي كلها. قرأته في بداية عهدي بالسياسة الجذرية، ثم تواصلت

معه، لأوقات، في الخلوات التي كنت أختارها لوحدتي المطلقة، وأعرف أنه كان يصدّني عن هذه الوحدة، أو يُطالبني بالاصطفاف مع الجماعات... واكتملت حلقة انشدادي إلى هذا الكتاب عندما ظلت خليتها في بداية السبعينات بدون مهام... إلا ما كنا نعيد قراءته المرّة تلو الأخرى، مستظهرين فقراته القويّة، تلك التي كانت تصرخ فينا بوجوب اعتماد المركزية الديمقراطية ونحن في لهونا المعتاد لم نسمع من صراخها إلا المركزية" (ص ١٩).

يُتيح هذا الحكي إمكانات ثمينة لتحليل لعبة التمثيل: فثمّة ارتسام لعلاقة قوّة (وهيمنة) بين الكتاب وقارئه. هذا الذي يبدو مصنوعاً من كلمات، مُسلسلاً بالعلامات المتحدّرة عن تاريخ مُدوّن سلفاً. فالكتابُ هو واجبُ السّارد أكثر ممّا هو وُجوده. وعليه أن يُعيد قراءته ويستظهره، كي يعرف ما يفعل وكيف يتصرّف ويُحسّ وأين يكون. كما لو أنّه شخص ورقي خرج من معطف كتاب يصنع الحياة ويسعى لتمثيلها. إنّه التمثيل المقلوب، حيث الحياة هي ما يجبُ أن يتشبّه بالكتاب. لكن، وكما هو الشأن في كلّ تمثيل، ثمّة ثغرات ونقائص وتحريفات تطبع وشائج الممثل بالممثل، وثمّة علاقات قوة وهيمنة تحكمُ طرفيهما. وبموازاة إساءة التمثيل المنتجة لآخر هامشي ومُقصى، هُناك إساءة قراءة أيْضاً. فالمقروء الماركسي يقتصر على السّهل البيّن. وكتاب "ما العمل" يُتلقى بوعي مُغلق. ينقاد للبلاغة الثورية، ويَسلس لاستظهار الفقرات القويّة، استظهاراً يشي يكون هذا الكتاب "الكاريزمي" قد غدا ينبوعاً لكثير من الأقوال المخصّصة لثقافة سياسيّة جذرية: بل وأصبح، هُو وغيُره من المتون الماركسيّة، والداً للعديد من الدّلالات والسلوكات والقيم. إلا أنّ ثمّة فتحة تبقى: فالتمثيل لا يكتمل، والحياة تبدُو أقوى، ولا بُدّ من نصوص مُضادّة تَرطبُ الصّخر وتكسر بلاغة اليقين. وهكذا نُلفي السّارد يعطف الماركسية بالرومانسية، يقول: "... في رياض العشاق الذي كنت أختلف إليه لإطفاء أوار الماركسية بالرومانسية الأساسية. تلك التي غالباً ما كنت أردّد في أجوائها الحزينة كلّ ذا كان ليه لما شفت عينيه ..." (ص ٤٢). كما يتعزّز هذا الحضور الرّومانسي من خلال تلك العلاقة الاستيهامية القويّة بين شخصية "إدريس العلام" وديوان الشاعر إبراهيم ناجي. حيث الغرق في تلاوة الأشعار واستظهار الأبيات الملتاعة تعويضاً عن رغبة موجعة أو جسد مفقود (انظر صفحات ٢٣، ٢٧، ٥٤).

وبتصنيفنا للكتب المقروءة ضمن "دليل المدى" من منظور العلامة السيميوطيقية، تسترعي انتباهنا تلك العلاقة الوثيقة بين الكتاب ونوع الثقافة التي يُتلقى ضمنها. فإلى جانب "ما العمل" و"الكتاب الأحمر" لماو تسي تونغ (ص ٣٦) والنّصوص المجتزأة من كتب ماركس (ص ٣٩)، ثمة أيضا حضور لكتاب القرآن: "أنا كنت أحفظ القرآن مع أنني كنت قد نسيتُ بعض سوره الطوال" (ص ٢١)، وأيضاً: "إدريس خليط من إبراهيم ناجي وبعض الآيات الدّاعية إلى الرّحمة" (ص ٥٤).

وإذا كان الكتاب الكريم مقدّساً في الثقافة الإسلامية، فإن كتب لينين وماو وماركس مُقدّسة بدورها في الثقافة الشيوعية، وهو ما يعني أنها جميعاً نصوص/ أمّ تتولد عنها عنا قيد من الدّلالات، ومنها الثنائيات الخاصّة بالمقدس وغير المقدس، والواضح والملغز، والمفتوح والمغلق، والدينامي والساكن والفصيح والصامت... كما تتولدّ عنها الدّلالات الثقافية الكبرى للمجتمع. وقد يكون من المفيد أن نتتبع الآثار الأسلوبية والتداولية والخيالية المتحدّرة عن هذه الكتب، والحاضرة في النص المدروس عبر الملفوظات المباشرة أو عبر الإشارات والتراكيب والقرائن.

وبانتقالنا إلى الأغنية، نُلفيها مُرجِّعة لدلالات فصيحة أو مضمرة في محكيات النص، تطوي في ألفاظها وفي شجنها لحظات من معنى النص وعاطفته. مُشخصة في الحياة الجوانية لبعض شخصيات النص المحترقة بنار العشق الضّاجّة من صهيل الجسد. لنقرأ بعض المقاطع: "غنّت لنا نعيمة شيئاً من أم كلثوم. أسمع الآن صوتها المخمور وهي تتلاعب بمقطع فيه لوعة الاشتياق ...: رجعوني عينيه لأيامي اللي راحو، علموني أندم على الماضي وجراحو.."(ص ٩٤). ومن الشذرة الأخيرة نقرأ: "غنت لنا السعدية راحل، على غير معتاد السهرات النابحة في تلك المنزلة التي كانت إذا ابتردت فيها الركزات انصرف الساهرون إلى المداعبات والتقبيل، مقطعاً من "حبيبي لمّا عاد" لاسماعيل أحمد. لعلها كانت تتأوه من فقد" (ص ١٣٩).

على هذا النّحو، يجذبُ النص علاماته بعضها إلى بعض مُوفراً نوعاً من القروئيّة الدّاخلية، كاشفاً عن منظوريّة الحقائق، وتخييليّة الحياة والنّصوص. إذ لا وُجود إلا للتأويلات، فالواقع نفسه، إذن، تأويل؛ وما تعدّد النصوص سوى سعي نحو هذا التأويل الأعمق والأشمل. وسوى بحث دؤوب عن معاني ممكنة ومُختلفة لواقع مُتقل بالرهون الحسيّة والبداهات النّوامة والأخطاء القديمة والعميقة. ونصُّ "دليل المدى" نفسُه، لحظة من التأويل المتعدّد للواقع السبعيني. وهذه اللّحظة التأويلية تحتمل استيلاد القراءات والمقارنات والاستعمالات. كما تحتمل نصّاً واصفاً قد يُخصب النّص الموصوف ويُوسّعه ويُقوّي غيابه، كما قد ينقضه ويُفككه وينفيه، وهكذا تغدو فرضية (نص / تأويل) ضمن الفهم المنظوري. فرضيّة مُغايرة تزحزحُ قوة وموقع الحدّ الفاصل. بحيث نصبح أمام ثنائية (تأويل/ تأويل التأويل). وبهذا يضيعُ الأصل وتمّحي فروقات اللغة الأولى والثانية. كما تتبدّدُ مركزية المعنى بحيث يؤول المكتوب إلى جدلية البنية والحيرة. وإذا كانت البنية نظاماً ونسقاً، فإن الحيرة غموض وارتياب. ومن هُنا ذلك التوتر القويّ والخصيب الذي يستشعره قارئ "دليل المدى" بما هو كتاب يدافع عن الحياة ضدّ الألم، كتاب يقول المعنى بأكثر من وجه وبأكثر من لسان. لأنه زاخرٌ بالازدواجات والمفارقات والتعارضات التي تغري بثنائية القراءة وحواريّة التأويل.

*** كاتب من المغرب**

الهوامش:

١ - عبد القادر الشاوي. دليل المدى. نشر الفنك. البيضاء. ٢٠٠٢.

٢ - يتمّ توصيف الذات "بالمغارة" عن دلالة تحليلية - نفسيّة. طوّرها المحلل النفساني نيكولاس ابراهام في دراسته (بالاشتراك مع م. توروك) عن "الرّجل صاحب الذئاب" ... الذي يتحدث انطلاقا من "مغارة" يحملها في داخله، هي التي تجعل الاسم سرّيا ومُرمّزا. لكن بالإضافة إلى أن جميع الناس لا تملك مغارات. فإن كاتبا لا يتوصّل إلى معرفة مغارته كليا: انظر مُقدمة كاظم جهاد مترجم "الكتابة والاختلاف" لجاك ديريدا. دار توبقال للنشر، البيضاء، ١٩٨٨، ص ٤٢ وما يليها.

٣ - لأجل فهم أعمق لمسألة "المنظورية" يُراجع: نيتشه، العلم الجذل، ترجمة د. سعاد حرب. دار المنتخب العربي. بيروت. ٢٠٠١، شذرة ٣٥٤ "في عبقرية النوع". ص ٢٠٧ وما يليها.

٤ - من أجل التعرّف على الطبيعة الجمالية والتخييليّة للتاريخ، يُمكن الرّجوع إلى المؤلفات التالية للمؤرخ الفرنسي فيليب آريس Philippe Aries

- L'Histoire des populations françaises et de leurs attitudes devant la vie, Self, 1948.
- L'enfant et la vie familiale sous l'ancien régime, Seuil, Paris, 1973.
- Le temps et l'histoire, Seuil, Paris, 1985.
- L'homme devant la mort, Seuil, coll. Points, 2T, Paris, 1985.

وللتوسّع أكثر في العلاقة الإشكالية بين التاريخ والخيال، يُمكن الرجوع إلى العديد من الدراسات والأبحاث، من قبيل "رولان بارت في مقاله الطليعي حول "خطاب التاريخ، وهايدن وايت في العديد من مُؤلفاته التاريخانية الجديدة، التي تكشف عن قيمة العنصر القصصي في التاريخ للواقع. وبول ريكور في بحثه الثلاثي حول "الزمن والحكي". وفي دراسته اللامعة حول "كتابة التاريخ وتمثل الماضي" المترجمة من قبل الأستاذ محمد حبيدة، ضمن مجلة "مدارات فلسفية"، العدد السادس، صيف ٢٠٠١. وقد أفدنا منها في بعض لحظات هذا المقال.

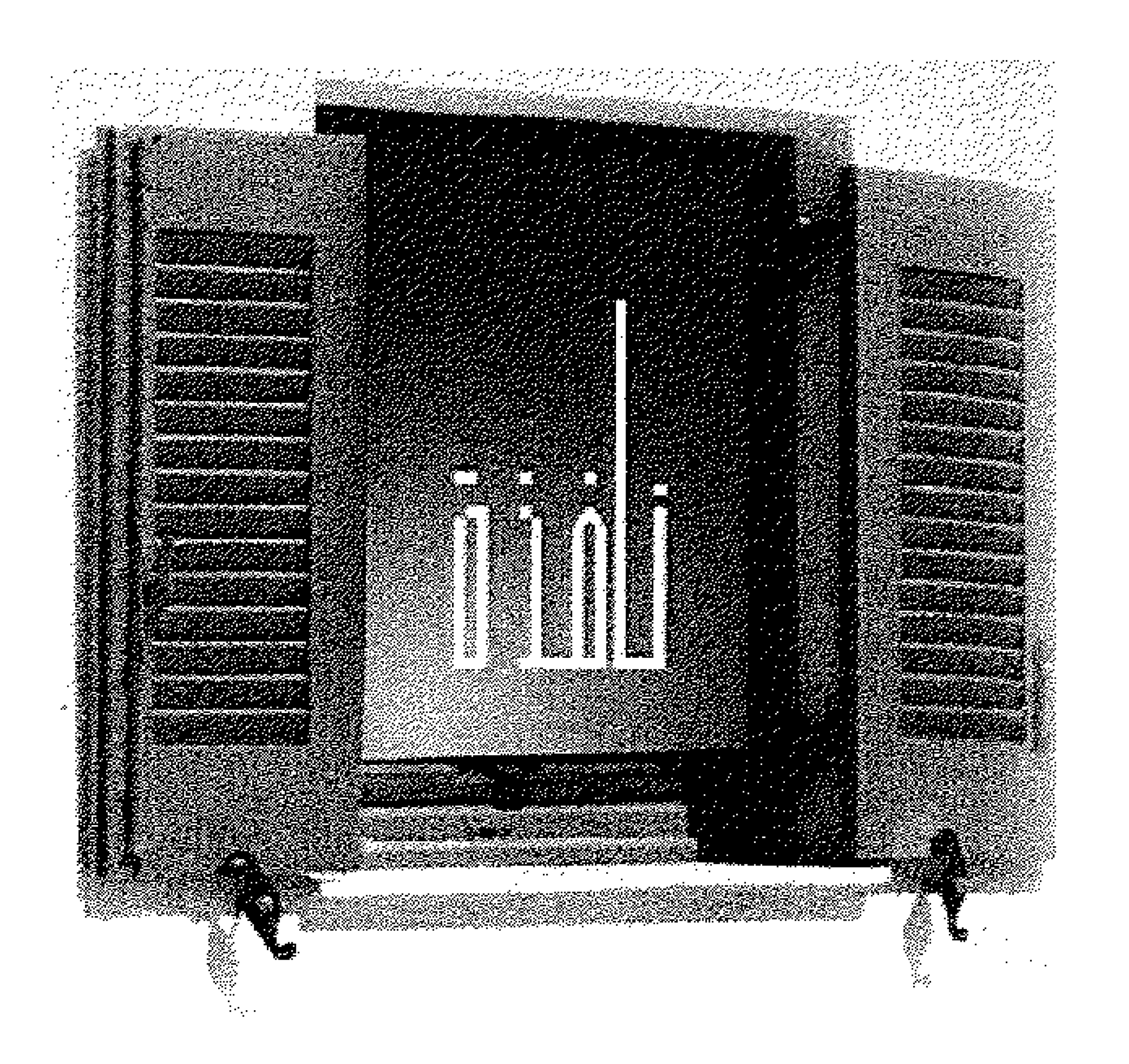
٥- Claude Levi - Strauss, La pensée sauvage, Plon Paris, 1962, pp : 340 - 341.

٦- Jacques Derrida, Mal d'archive, Galillée, 1995.-

ويتضمّن عنوان هذا الكتاب دلالات متعدّدة جميعُها مقصودة ضمن مسار التحليل: التوق إلى الأرشيف، داءُ الحنين والحاجة إليه. أرشيف الشرّ والأذى، وجعُ النقص التكويني للأرشيف.

٧- بخصوص فهم فلسفي للمضاعفة في علاقتها بلعبة التمثيل، وتحديداً لأجل فهم دقيق ومغاير لما يُسمّى بتقنية الانشطار، يُمكن الرّجوع إلى "ميشيل فوكو. الكلمات والأشياء. ترجمة مركز الإنماء القومي (...). بيروت. ١٩٨٩ - ١٩٩٠. الفصل الثالث (التمثيل). كما يمكن الرجوع إلى نص عميق وملغز لنفس الفيلسوف، موسوم: "اللغة إلى ما لا نهاية" منشور بمجلة تيل كيل (Tel que) في عددها ١٥، سنة ١٩٦٣. ترجمَه وقدّم له نور الدين الحداد في: الملحق الثقافي للاتحاد الاشتراكي، ع ٢٥٦.

٨- يُمكن مُراجعة دراسة قيّمة حول الانعكاس المرآوي بين النص الروائي، والكتب المُضمّنة في التخييل الحكائي، والتي تقرأها شخصيات العمل، في: Randa Sabri, "Les lectures des héros de romans", poétique, 94, Avril 1993, pp : 185 - 204.



استعادة الهوية



لا يستطيع اي مجتمع من المجتمعات ان يضمن تماسكه وتوازنه وبقاءه من غير هوية، لأن الهوية هي الكفيلة باجتماع افراده وابنائه كافة على أهداف محددة وتحقيق التقارب والتعاون والتعاضد فيما بينهم وتقوية الأواصر بين أعضائه، وبالتالي تحقيق المصلحة العامة للمجتمع والمصلحة الخاصة لكل فرد من افراده. وعلى خلاف ذلك فإن تجريد المجتمع من هويته سوف يؤدي حتماً الى تقطيع الأواصر بين أعضائه ودفع كل منهم الى البحث عن مصلحته الخاصة بالطريقة التي تحلو له حتى لو كانت على حساب مصالح الآخرين بعيداً عن أي اعتبارات انسانية او وطنية او دينية او قومية، وعند ذلك يفقد الفرد توازنه وارتباطه بمحيطه ومجتمعه ويصبح كأنما خرّ من من السماء فتخطفه الطير او تهوي به الريح في مكان سحيق، أو كرماد اشتدت به الريح في يوم عاصف لا يقدرون مما كسبوا على شيء.

ومن اصبحت هذه هي حاله فإنه سيغدو عرضة للاستهداف من اعداء الأمة فيحاولون استقطابه وشراءه وتجنيده ضدّ مجتمعه وامته، لأن افتقاره للهوية تعني قابليته للسقوط في احضان اي هوية اخرى تصادفه، وتعني بالضرورة عدم انتمائه لمجتمعه وامته وعدم التزامه بقضاياها وهمومها وتطلعاتها. واذا افتقر اعضاء المجتمع لهوية يجتمعون عليها، فإن ذلك سيفضي حتماً الى ان يصبح المجتمع عرضة للتشظي وحدوث اختلالات وشروخ وتداعيات وانهيارات كثيرة وربما صراعات دموية تؤدي الى استباحته من قبل أعداء الأمة والمتربصين بها والقضاء عليه.

وقد يظن بعض الناس ان التقاء ابناء المجتمع على مصلحة اقتصادية او سياسية او على هدف اقتصادي أو سياسي قد يعوّضهم عن الهوية، وما ذلك الا محض قصر نظر، وذلك لأن المصالح الاقتصادية عرضة لحسابات الربح والخسارة، يقبل عليها الناس عند الربح وينفضّون عنها عند الخسارة، واما المصالح السياسية فلا تتسم بالثبات اصلاً، لأن السياسة مثل الاقتصاد هي فنّ المتغير، على عكس الهوية التي تعتمد اصلاً على قدر كبير جداً من الثبات والاستمرارية. والأمم المتحضرة هي التي تجعل سياساتها الاقتصادية والاجتماعية ومشاريعها السياسية في خدمة هويتها، وتتخذ في الوقت نفسه من عناصر هويتها حوافز للتطوير الاقتصادي والسياسي والعلمي وغير ذلك، اذ الاصل ان لا تفصل الامة بين مساراتها السياسية والاقتصادية ومساراتها الأخرى المتصلة بالهوية والثقافة والفكر والعلم، لأن ذلك يعني بداية تفكيك بنى المجتمع ونقض دعائمه ومرتكزاته وتقويض قواعده.

ان اهم عناصر هوية المجتمع هي اللغة والدين والثقافة، ولا يستطيع مجتمع ان يحافظ على شخصيته وتماسكه وتوازنه وان يستمر في تطوير ذاته في مختلف المجالات او آن يواكب العصر ما لم يتمسك بعناصر هويته ويحافظ عليها ويدافع عنها.

ولا مفر لنا من الاعتراف بأن مجتمعنا الاردني أخذ في تأخير اولوية هذه العناصر لحساب الأولويات الاقتصادية والسياسية، فأهملنا الاهتمام بلغتنا العربية الى حد كبير، كما اخذنا ننظر الى الدين الاسلامي ومؤسساته بارتياب شديد وقصّرنا في الاستفادة من مبادئه وتعليماته وتشريعاته، وأما الثقافة والعمل الثقافي فكل الادلة تشير الى اننا كدنا نسقطها تماماً من حساباتنا!

وما الذي يبقى لنا من هويتنا بعد ان همّشنا اهم عناصرها: اللغة والدين والثقافة؟! وهل نضمن ان يظل مجتمعنا قوياً ومتماسكاً بعد إضعاف اهم اركان وحدته وتماسكه، ولا سيما ان الزلازل تموج حولنا بعد احتلال القدس وبغداد وتهديد دمشق وبيروت؟! لقد آن لنا ان نستعيد هويتنا بعد ان اخذ الخطر يرمقنا بنظرة مريبة، فلا بد لنا من ان نرفع من مكانة اللغة العربية بين ابنائنا، فسلامة المنطق والتفكير من سلامة اللغة، ولا بد لمؤسساتنا التربوية والتعليمية من مدارس وكليات وجامعات من التمكين للغة العربية في سياساتها وخططها ومناهجها.

وأما تعليم الشريعة وتعميق أثر الدين الاسلامي في حياتنا فهي ضرورية للحفاظ على أهم عناصر هويتنا، على ان تبعد عن هذا الدين ما علق به مما ليس منه.

وأما العمل الثقافي فهو اداة مهمة لا يجوز التقليل منها ومن دورها في الدفاع عن المجتمع وتعزيز هويته وقيمه ومبادئه ويجب ان تعاد له مكانته وفق صيغ عصرية متطورة.

---

* كاتب وأكاديمي اردني

تهافت الوجود المعاصر وفتنة اللامعقول في رواية "وقائع المدينة الغريبة"



د. بوشوشة بن جمعة *

" إنّ الكتابة تحدٍّ للانعزال، والكشف عن لا معقولية الوجود دليل على وجود إحساس داخلي بالمعقول."

■ يوجين يونسكو: نقطة البداية

تؤشر رواية "وقائع المدينة الغريبة" (١) للكاتب عبد الجبار العش منذ العنوان إلى انتماء متنها الحكائي إلى الغرائبي من أنماط الكتابة السردية ومن ثمّ انزياحها عن المألوف الحكائي ذي السمات الواقعية، ممّا يمثّل علامة دالّة على تورطها في التجريب. وذلك من خلال الاشتغال المكثّف على ثنائية المعقول واللامعقول في بناء عالمها التخيّلي على صعيد الحكاية، وكذلك على ثنائية الجميل والقبيح على صعيد جماليات الكتابة. إذ يتجاوز الكاتب منظورات علم الجمال التقليدي كما بلور سماتها المفيدة الفيلسوف الألماني هيغل، الذي حدّد الجمال في المثالي والسامي والمقدّس، ممّا يوحي بأنّ مؤلف هذه الرواية "يكتب ضدّ التقاليد السائدة، وضدّ الأعراف الفنية السائدة، وضدّ البنائية الاجتماعية والسياسية والثقافية القائمة.

ومن هنا فهو يقدّم لنا ما يسمّى بالقبح الجمالي أو الجماليات السالبة، أو الجماليات السلبية كما يطلق عليها "أدورنو". وهو تيّار روائي ساد في أوروبا في أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين ومنتصفه، كردّ على مبادئ علم الجمال التي وضعها هيغل"(٢).

فكلّ ما في هذه "المدينة الغريبة" التي ترسم الرواية معالمها وأهاليها، يبعث على التقزز، ويثير الشعور بالغثيان، بعد أن تحوّلت – وقد انتشر بها وباء غريب- إلى مدينة مراحيض تنبعث من كلّ أنحائها روائح كريهة، بسبب انغراس أغلب سكّانها في الأرض، واستعصاء الحركة عليهم، ممّا اضطرهم إلى اقتعاد المراحيض في أوضاع شاذة وغريبة تثير الرثاء لما آلوا إليه من مصائر فاجعة لقبح صور المشهد، التي تؤكّد على ما انتهى إليه الإنسان في الأزمان الحديثة والمعاصرة من وضاعة منزلة، نتيجة تفاقم مظاهر تهافت الوجود على أكثر من صعيد.

ويعلّل هذا التجاوز لقيم علم الجمال السائدة، واستبدالها بأخرى مناقضة، نزوع كاتب هذه الرواية إلى نمط من الكتابة السردية يرقى عن الواقع/ المعقول ليعانق عوالم اللاواقع / واللامعقول، من خلال تفشّي ذلك الداء الغريب بالمدينة، الذي استعصى على الجميع التصدّي له ومعالجته: الأطباء منهم، والساسة، وشيوخ الدين على حدّ سواء، بحكم انتمائه- حسب السارد- إلى الظواهر الخارقة والعجائبية التي " لا تحتمل التأويل أو التفسير"(٣). وهو ما يكشف عن طبيعة السارد الكلّي المعرفة، والمدرك قبل المتقبل ماهية نصّه الحكائي، ذي السمات العجائبية في زمن سيطرة التفكير العقلاني، وتراكم المكتشفات العلمية، والمنجزات في جميع مجالات الحياة المعاصرة.

ويبدأ هذا العجيب في التشكّل- بعد العنوان- من خلال صيغة الإهداء التي صدّر بها الكاتب روايته، قبل أن يعمد إلى تكريسه عبر كامل مسارها. فقد خصّ بالإهداء خليطا غريبا، يصدم المنطق العادي

بشذوذه، ولا انسجامه، ولا معقوليته، ليؤسّس بذلك منطقه الخاصّ المغاير للسائد/ المعقول؛ خليطاً من الأسماء يتباين أنواع نشاطها، وتختلف أشكال ممارستها للوجود، وتتفاوت مراتب وعيها الثقافي، ومنازلها الاجتماعية، وتتقابل انتماءاتها العرقية، والعقائدية، والأيديولوجية. بعضها عربية والأخرى أعجمية، ومنها من ينتمي إلى الأزمان الحديثة والمعاصرة كالشاب حسني، وحسين مروة، وفرج فودة، وناجي العلي، وجان جينيه وأمل دنقل، وهنري ميللر، وشارلي شابلن. ومنها من يعود إلى العصور القديمة كأبي نواس.

وتنضاف إلى هذا الخليط من الشخصيات غير المتجانسة في المكان، وفي الزمان. وفي فعل الخلق أخرى متخيلة- وإن كانت تتوفر على إمكانات امتلاكها لمرجعيتها الواقعية- تعيش على هامش الحياة والمجتمع، ممثلة في "شتل" و " لحلح". و"زمبيطة". و "الروج". و"جلول". وناجي ومجيد. نماذج تنهض علامات دالّة على الانسحاق الاجتماعي الفاجع عندما يقهر الإنسان. وتدمّر إرادته. فيفقد إنسانيته ليتساوى مع الحيوان. وهو ما أومى إليه الكاتب عندما لم يستثن في إهدائه الحيوانات كالكلاب، والقطط، والسلاحف، والعصافير. وهو بذلك - أي الكاتب/ السارد- يدعو المسرود له إلى القبول بعجائبية نصّه الحكائي، والاقتناع به. وكأنّ العجيب من الوقائع ينتمي في الأصل إلى القانون الطبيعي المألوف.

١- سيرة النص مرجعية الكتابة:

إن فكرة الخلاص، ومصير الإنسان الفرد في هذا العالم المعقّد المتشابك، التي تمثل السؤال المركزي للمتن الحكائي لهذه الرواية، نجد لها حضورا مهمّا في المذاهب الفكرية، والفلسفية الغربية. وفي عدد مهم من النصوص الروائية التي ظهرت في أوروبا في القرن العشرين، وقام كاتب هذه الرواية باستلهام عديد مقوماتها، وسماتها المفيدة: الفكرية منها والجمالية على حدّ سواء.

فالرواية تحمل علامات عديدة دالّة على تأثر مؤلّفها في صياغة عوالم متخيلها بالمدرسة السريالية في مختلف اتجاهاتها، وكتابات أعلامها: أندريه بريتون (André Breton)- لويس أراغون (Louis Aragon) وبول إلوار Paul Eluard، في تمرّدهم الاجتماعي، وتحطيمهم أشكال الكتابة التقليدية بأن جاء أدبهم لا معقولا لكنّه يتوفر على هدف معقول، وذلك فيما بين الحربين العالميتين. فالوقائع التي ينهض عليها المتن الحكائي الذي تولّى السارد عرضه تأخذ طابعا لا معقولا، بدءا باستشراء هذا الوباء الغريب في كلّ أرجاء المدينة، وانتشار المراحيض في كلّ ناحية منها. فحدوث عدد من المظاهرات الغريبة التي يدعو بعضها إلى احترام الحقوق الطبيعية للثيران، وعدم إراقة لقاحها في أنابيب. بينما يطالب بعضها الآخر- والذي قادته المومسات - إلى المساواة بين كلّ نساء المدينة على أساس أنّ البغاء منتشر بين الأغلبية الساحقة منهن إلى قيام شيوخ الدين وأتباعهم بالكثير من الممارسات التي لا يقبلها العقل في محاولة منهم للقضاء على الوباء استنادا إلى منظورات فكرهم الغيبي.

كما يبدو تأثر الكاتب بتيار الوعي في الكتابة الروائية بيّناً في نصّه. وهو التيار الذي عقب الحرب الأولى، وظهر ممثلا في جيمس جويس (James Joyce) وفرجينا وولف (Virginia Wolf)، بعد أن كان مهّد لهما أمثال مارسال بروست (Marcel Proust) وموريس كيركجورد (Morine Kierkegaard)، المؤمن بخلو العالم من المعنى. فأنساق الحكي تخضع إلى التداعي، وتشتغل على الحلم، والهذيان، والاستيهام، والتذكر، وهي عناصر أسهمت مجتمعة في تشظية السرد إلى مقاطع تتداخل فيها الحكايات، والوقائع، والأزمنة.

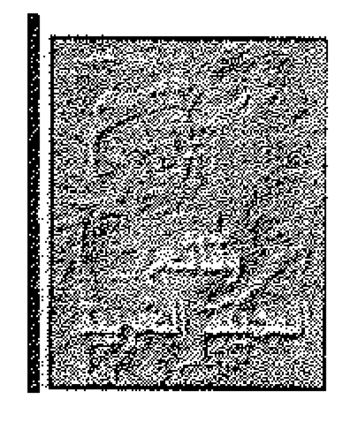
وترجّع الرواية أصداء التأثر بمذهب اللامعقول في المسرح الغربي مثلما

> **تجسّد رواية " وقائع المدينة الغريبة" عالما كابوسيا بامتياز، يمثل التشاؤم الحالة المتمكّنة من سكّانه بحكم المصير الفاجع الذي يتهدّدهم، ممّا أفقد وجودهم المعنى بعد أن أيقنوا بانغلاق الأفق، واستحالة الخلاص.**

تتجلّى في اعمال صموئيل بيكيت (Samuel Beeket) ويوجين يونسكو (Eugène Unesco) على سبيل المثال. ففكرة الكسيح - وأغلب سكان هذه المدينة قد تحوّلوا بفعل الوباء إلى مقعدين- تبدو مستوحاة من بعض شخصيات صموئيل بيكيت المسرحية، مثل شخصية هام المقعد في مسرحية : "لعبة النهاية"، وشخصية ريلي في مسرحية :" الايام السعيدة"، وكذلك مسرحية " الكراسي". ليوجين يونسكو. الذي يبدو تأثيره واضحا في نظرته المتشائمة، والكابوسية للحياة التي يعبّر عنها في قوله : "إنني أشعر بأنّ الحياة كابوس مؤلم. انظر حولك، تجد الحروب والمآسي والكراهية والظلم والموت يتربّص بنا من كلّ جانب" (٤)، وكذلك في نظرته العدمية للوجود، التي يصوغها في قوله : "إنّني لا أجد أيّ معنى لأي شيء في الوجود وإذا سألتني، إذن فلماذا تكتب، فالجواب لأنّ محاولة فهم هذا اللامعنى، ولا أقول الانفصال عنه، هو الشيء الوحيد الذي يحمل أي معنى، إذ من خلالها نحاول أن نفهم معنى الوجود"(٥).

و تجسّد رواية " وقائع المدينة الغريبة" عالما كابوسيا بامتياز، يمثّل التشاؤم الحالة المتمكّنة من سكّانه بحكم المصير الفاجع الذي يتهدّدهم، ممّا أفقد وجودهم المعنى بعد أن أيقنوا بانغلاق الأفق، واستحالة الخلاص. وهم بذلك شبيهون بأبطال الأديب فرانز كافكا (Franz Kafka)، في تمكّن الوحدة منهم، والانكسار والضياع في متاهات عقيمة لا متناهية. سواء في روايته "المسخ" (La metamorphose)، أو في سائر أعماله الروائية الأخرى، التي تعكس نظرة قاتمة للحياة، إذ تدركها مأساة كبرى، وللإنسان الذي تعتبره سجينا فيها، يرثي عجزه إلى أن يموت ميتة الكلاب. فكلّ شخصيات الرواية المصابة أو المهدّدة بالإصابة تشترك في وعيها العميق بفاجعة المصير المأساوي الذي يتهدد كياناتها في كلّ آن، ومن ثمّة فإن إحساسها بعمق انعزالها عن بعضها البعض، وعن الحياة بصفة عامة، وأشكال ممارستها، بعد أن فقدت تلك الشخصيات القدرة على الفعل، والخلق، والحركة.

ويعلّل كلّ هذا سيطرة إشكالية الخلاص هاجسا متمكنا من الجميع، وقضية مصير الإنسان الفرد في عالم معقّد، قاس، على مناخات الرواية: فضاءات يسمها الانغلاق، والضيق في



الأغلب، وشخوص يطبع الاختلال علاقاتها بذواتها، وبالعالم المحيط بها، ووقائع تلونها الغرابة إلى مدى الإلغاز. وهي علامات دالّة على أنّ هذه الرواية ترشح بالفلسفة الوجودية. مرجعية أساسية من مرجعيات كتابتها كما تبلورت مبادئها، ومقوّماتها في كتابات جان بول سارتر (Jean Paul Sartre) وألبير كامو (Albert Camus) وسيمون دي بوفوار، (Si mon De Beauvoir) وغيرهم من أعلام الفكر الوجودي المعاصر.

فالإنسان - مثلما جسدته معظم شخصيات الرواية- يعيش وسط كابوس دائم، ومتّصل، ومرعب سببه العجز عن تحدّي الموت لمن أصابه هذا الداء الغريب، والخوف من الإصابة للبقية من سكان المدينة. ممّا يعلّل القلق المسيطر على الجميع، ومطاردة فكرة الخلاص لهم. ممّا حوّل وجودهم إلى عبث بعد أن فقد المعنى. وهنا يبدو التأثر بفلسفة ألبير كامو العبثية جليّا. وهو الذي جعل من العبث المعنى الوحيد في وجود الإنسان، الذي اتّسعت الهوّة بين صبواته وبين شروط الوجود الذي يمارسه، وذلك في أعماله " أسطورة سيزيف" (١٩٤٠)، و"الغريب (١٩٤٢) و"سوء تفاهم" (١٩٤٤).. وغيرها من النصوص الروائية المنتمية إلى هذا الاتجاه العبثي في الفكر الوجودي، الذي يعبّر أصحابه عن اللامعقول في شكل معقول. فالبحث في منزلة الإنسان، في عالم عبثي تفتقد فيه ومنه الحرية، والالتزام، والمسؤولية، وينعدم أفق الخلاص. وهو ما عبّرت عنه فلسفة جان بول سارتر الوجودية. وجسّدته مجمل أعماله الروائية، كـ"الذباب"(١٩٤٣)، و"الغثيان"(١٩٣٨)، و"سنّ الرشد"(١٩٤٣)، و"المهلة .و غيرها من النصوص التي نلمس لها تأثيرا في المناخات والشخصيات التي ترسمها رواية "وقائع المدينة الغريبة".

فحالات القلق التي تسم أبطال روايات سارتر، وإحساسها بالوحدة، والعزلة، واكتشافها أنّ الحياة التي يعيشونها لا مبرّر لها في غياب الحرية، والإرادة، والمسؤولية، هي ذاتها التي نجدها متمكّنة من شخصيات نصّ "وقائع المدينة الغريبة". فهي كلّها قلقة للداء المستشري في المدينة، يتملكها إحساس عميق بالوحدة والعزلة، خاصّة تلك التي أصيبت بالوباء، إذ تكتشف أنّ الحياة الجديدة التي تمارسها، خاوية من كلّ

الإنسان - مثلما جسدته معظم شخصيات الرواية- يعيش وسط كابوس دائم، ومتّصل، ومرعب سببه العجز عن تحدّي الموت لمن أصابه هذا الداء الغريب، والخوف من الإصابة للبقية من سكان المدينة مما يعلل القلق المسيطر على الجميع

معنى، ومن ثمّ فلا مبرّر لها في غياب القدرة على الفعل، والخلق، وفي غياب المسؤولية. وجميعها صادرها الداء من جهة، والقمع السياسي من جهة ثانية. ممّا يعلّل استشراء حالة الملل القاتل لدى الجميع، الناجمة عن فقدانهم الأمل. واستشعارهم القلق بشكل حادّ إلى درجة أنّ القلق يكاد يصبح إحدى شخصيات هذه الرواية. ويمثّل التضامن إحدى وسائل درء القلق المتمكّن من الجميع. كما أنّ السارد نذير الحالمي يلتقي مع عدد من أبطال روايات سارتر في العديد من الحالات، والصفات، والسلوكات. فهو يشترك وأنطوان روكنتان بطل رواية "الغثيان"، في حالة الملل التي يعاني منها نتيجة غياب هدف في حياته، واضح المعالم، كما يشترك مع ماتيوديلارو بطل رواية " سنّ الرشد"، في غياب الهدف المعيّن في حياته وفي قضائه سنوات طويلة في انتظار اللاشيء، إذ لا أمل يعيش من أجله. فكانت حياته فارغة دون معنى، وكيانه خاويا بدون أفق. الشكل المفضّل للحرية بالنسبة له هو أن يعيش مستقلاّ دون أيّ قيود تشغله أو تحدّ من حريته. غير أنّه يعي أخيرا ضرورة تخلصه من أنانيته، واختياره هدفا لحياته، يضفي عليها المعنى. ويشكّل مبرّرا لوجوده. فكان تضامنه مع المنكوبين من سكان هذه المدينة الغريبة، وهم في حالة فظيعة من المهانة، والقذارة، والبؤس، وحتّى مع أولئك المهمّشين الذين يعيشون على أطرافها، أمثال: شتل، وزمبيطة، والروج، وغيرهم. وهو التضامن ذاته الذي قام به ماتيو ديلارو مع مجموعة من رفاقه الجنود الهاربين بسبب شعوره بأنّه يشترك معهم في المصير نفسه.

وهكذا تكشف سيرة رواية " وقائع المدينة الغريبة"، عن انبنائها على عدد من المرجعيات الغربية في مجالات الفكر، والفلسفة، والأدب، والمسرح: السريالية منها والوجودية، استوحى منها الكاتب عوالم متخيّله الروائي الفكرية والجمالية، واعيا -في السياق ذاته - ما طرأ على فكر أعلام الغرب من تطوّر في النظرة إلى الإنسان، وعلاقته بمختلف أبنية العالم المعاصر المحيط به(٦)، الذي تركّز عليه الرواية بكشفها ما أصابه من اشكال تهافت، جعلت منزلة إنسان العصر متهافتة هي الأخرى، بسبب سيادة القيم النفعية، وتضخّم أشكال القمع الذي تمارسه عليه السلطة.

٢- أزمة الإنسان المعاصر في ضوء تهافت الوجود:

تصور الرواية - في كلّ النماذج البشرية التي تعرضها - أنّ الإنسان المعاصر في أزمة تتّخذ أكثر من صورة، سبّبها العالم المحيط به، وأسهم في تعقيدها، فكان للوقائع المعيشة أو المعايشة أثرها في إلحاق التشويه به جسدا، وروحا، وتدمير كيانه الفاعل، وجعله خاويا فاقدا للمعنى بفقدانه للدور في ممارسته لتجربة الوجود. فهو إنسان محاصر بالداء الغريب الذي يستشري في كلّ أرجاء المدينة، وبأشكال القمع السياسي الذي تمارسه السلطة عليه، وبالواقع الاجتماعي المتدهور، وقد تداعى الأصيل من قيمه، فيقف من كلّ أنواع الحصار هذه موقف العاجز، وقد أعاقه الداء على الحركة، والقمع على الحرية، والواقع المتهافت على الكرامة. فلا هو قادر على تجاوز الداء الغريب بفهمه، ومن ثمّ إيجاد طرائق الوقاية منه والعلاج، ممّا فرض عليه قيودا جعلته ينبت في الأرض، وحواجز حالت دون أن يمارس حقوقه، وواجباته في الحياة بشكل طبيعي، بل تحوّل إلى موضوع فرجة يثير الفضول، ويبعث على السخرية، ولا هو قادر على تحدّي قمع السلطة واتخاذ موقف المعارضة، والمواجهة منها، تطلّعا لأفق سياسي يعيد للفرد مقوّمات الكيان الإنساني من حرية وكرامة وإنسانية، ممّا أوجب عليه الصمت، والطاعة، وحكم عليه بالمذلة، والدونية، ثمّ إنّه غير قادر على أن يحقق لنفسه منزلة اجتماعية تضمن له أسباب الحياة الكريمة، وكلّها

علامات دالّة على أشكال الحصار المحكم للإنسان المعاصر. السؤال المركزي لمتن هذه الرواية الحكائي- التي حوّلت وجوده إلى سجن/ وجحيم، وطبعت أشكال ممارسته له بالشذوذ. وهو ما يفصح عنه صالح العوادجي أول ضحايا هذا الداء الغريب في قوله:" لقد كرهت حياتي، وصرت أفكر في أشياء شنيعة"(٧).

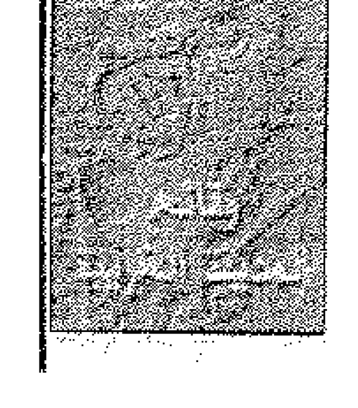
فالطرق مسدودة أمام هذا الإنسان، والأبواب موصدة دونه. والأرض تنزف دما، وتصدر أصوات ألم. وقد نبتت فيها سيقان البشر. و الظلم يعمّ. والناس يسيرون على غير هدى، خشية من بطش الوباء بهم أو قمع السلطة لهم. في مدينة مشوّهة، وقبيحة تصدر من كلّ أرجائها روائح لا تطاق بعد أن انتشر الوباء بشكل مدمّر:" المراحيض ترشح، والقنوات القديمة، والحلاقيم الموضوعة في طريق المارّة وعلى وجه السرعة، يتسرّب منها البول والغائط.. وعلب الصفيح الطافحة بالبراز، تفرّغ لف البيوت، وفي صناديق القمامة المكشوفة، وبين أشجار الساحات والحدائق"(٨).. وهو ما يعلّل وضاعة المنزلة التي آل إليها مصير الإنسان مع نهاية القرن العشرين. وقبح الصورة المشوّهة التي تعكس حقارة وضعه المتهافت. ويعبّر عنها سارد الرواية نذير الحالمي في قوله:" هالني أن أرى الإنسان. الإنسان ذلك القرد الأملط، ذلك الطاغية المرابي، المتعجرف، النهّاب، السافل، الانتهازي، المبدع الخلاق، المدهش، وقد استحال إلى خرقة، خرقة ملوّنة بالبراز، ملقاة حذو مرحاض"(٩).

وداخل عالم القبح والدمار والتلاشي تصور الرواية ضياع الفرد المعاصر. واحتداد اغترابه، وعزلته في زخم مجتمع تتصارع فيه الأهواء، وتتصادم الرغبات، وتنقطع صلة الرحم، وتتماسّ الحياة والموت. ووقوفه حائرا مضطربا، وقد أشكلت عليه الأمور، واختلط لديه الحلم بالواقع. ويدفعه كلّ ذلك إلى البحث عن خلاصه من كلّ القيود التي تحاصره، والضغوط التي تؤزّمه، غير أنّه يكتشف بأنّ كلّ العالم: القوانين الطبيعية، النظم السياسية، الطبقات العليا في المجتمع، قد تواطأت ضدّه بغية إفنائه في النهاية إمّا بفعل الداء أو بفعل القمع أو بفعل الاستغلال لطاقاته، واستنزافها، وتهميش وجوده. فيسلّم بالعجز دليلا وحيدا على وجوده، وبالخوف حالة متمكّنة منه، ودالة عليه، ما دام لا يمتلك القدرة على رسم طريق خلاصه، ولا حتّى الإسهام في صنعه، بسبب أنّ "هذا العالم المتشابك المعقّد هو الذي يقوم بهذه المهمّة وحده، وهو الذي يشكل بمفرده لحظة الفاجعة والمأساة التي تمثل مصير الإنسان. فيستحيل الوجود إلى خواء في هذا العالم الذي تبدو فيه العناصر والأشياء والناس في غير حالتها الطبيعية. وتسود الفوضى كلّ أرجائه. ويخيم عليه جوّ كابوسي تعيش فيه الشخصيات على مستوى الواقع. إنّه مجتمع الصخب الذي تتلاقى فيه المتناقضات لتتصادم، وتولّد واقعا جديدا. ينتمي إلى اللامعقول وإن كان ينطلق من مرجعية معقولة. وقد عبّرت عنه الرواية من خلال بعض الوقائع الغريبة التي جدّت بهذه المدينة. والمعبّرة عن معارضتها لما آل إليه الوجود المعاصر من أشكال تهافت ما فتئت تتراكم. وتتضخّم لتشمل كلّ مجالات الحياة. كتظاهر المومسات للمطالبة بالمساواة مع أغلب نساء المدينة اللاتي يمارسن البغاء. بإلغاء الأداءات المفروضة على أجورهن. و معاملتهن كنساء شريفات. وإلغاء كلمات ذات شحنة سلبية تشير إلى مهنتهن، كالبغي، والمومس، والفاجرة. وتغييرها بأخرى كبائعة لذة أو عاملة في قطاع الجنس"(١٠). وكذلك تظاهر نفر من الأشخاص مع قطيع من الثيران. والبقرات. أمام وزارة الثقافة وكرة القدم للمطالبة بالتوقف عن استخدام لقاح الثيران في التجارب المخبرية. بسبب ما لحقها من اختلال في حياتها الجنسية. والعاطفية. "ممّا أدّى إلى إصابتها والبقرات بالكآبة وبأمراض لا عهد لنا بها كالجنون"(١١).

داخل عالم القبح والدمار والتلاشي تصور الرواية ضياع الفرد المعاصر، واحتداد اغترابه، وعزلته في زخم مجتمع تتصارع فيه الأهواء، وتتصادم الرغبات، وتنقطع صلة الرحم، وتتماسّ الحياة والموت

والواقع، إنّ هذه المظاهر السائدة من الفوضى الاجتماعية، التي تتّخذ أشكالا غريبة، وشاذّة على صعيد الممارسة، أسهم في تناميها واحتدادها تهافت الواقع السياسي.

فقد شهدت هذه المدينة الغريبة وقائع انقلاب دموي قامت به الجبهة الدينية على نظام الحكم القائم، واستولت بواسطته على السلطة، بدعوى أنّ "الفساد قد عمّ البلاد، وأنّ دولة الكفر قد دحرت لتحلّ محلّها دولة الشريعة والإيمان"(١٢). وهي تبشّر أهالي المدينة باقتراب زوال محنتهم التي تعدّها نقمة من الله أنزلها عليهم، وتتوعدّ من سمّتهم بالفجرة بأعواد المشانق. وبناء على ذلك، قام حكّام الجبهة من الشيوخ باستصدار سلسلة رهيبة من الممنوعات، وبممارسة أشكال فظيعة من القمع على الأهالي تجاوزت مصادرة حرياتهم الشخصية إلى انتهاك حرمات بيوتهم. واختراق حميمية أجسادهم. فقد منع بيع المرايا وحملها، وكذلك آلات التصوير. وتمّ اقتلاع البارابولات من فوق المنازل، والعمارات، وبيوت بعض المصابين، بدعوى إشاعتها الفجور. والدعارة بين الناس، وتشويهها صورة المدينة، وقطعت كل وسائل الاتصال للحيلولة دون الاتصال بنساء المتعة، وتمّ إلقاء القبض على الوسطاء الذين دأبوا على تنظيم لقاءات جنسية بين المومسات السرّيات والعاجزين من العزّاب أو ممنّ تخلّت عنهم خليلاتهم أو زوجاتهم"(١٣). وتمت مصادرة كلّ الخمور التي تحويها حانات المدينة، ومطاعمها، ونواديها الليلية، وإراقتها في الوديان، والقنوات، والبالوعات. "فأغلقت الحانات نقاط بيع الخمر في السوق السوداء، وشمّعت أبواب المباغي. وجمّعت المومسات في قسم خاصّ بسجن النساء، في انتظار النظر في مصيرهن.. وأخليت الكازينوهات، والكبريهات، وأغلقت قاعات الرقص ومنعت الرحلات الجماعية المختلطة، وأزيلت التماثيل، والأنصاب، وأوصدت أبواب مدرسة الفنون الجميلة أمام طلابها، وتعطلت الدروس بالمدارس والمعاهد الثانوية. ريثما تتمّ إعادة توزيع التلاميذ على المؤسسات التعليمية حسب الجنس و جمّد نشاط دور السينما والمسرح. وبدأت حملة لا مثيل لها لجمع المجلات، والكتب، والصحف التي تنشر الإلحاد والفساد"



حسب قول البيانات الرسمية". وأعلن عن إجبارية ارتداء الحجاب على كلّ النساء، مع التهديد بالجلد وتطبيق الحدود في حال عدم الامتثال.

وانتهى الأمر بهم في آخر المطاف إلى منع ارتياد الشواطئ، وإغلاقها في وجه المصطافين، ريثما يتم تقسيم السواحل، حسب المناطق، إلى شواطئ للنساء وأخرى للرجال "(١٤).

ثمّ، وكأنّ هذه المدينة لم يكفها الدمار الذي ألحقه الوباء الغريب بكلّ أرجائها، والأذى الذي ألحقه بأغلب ساكنيها، فعمد رجال هذه السلطة الدينية إلى الإتيان على ما بقي سليما فيها من معمار وبشر تحوّلوا إلى هياكل فارغة، جوفاء الكيانات، في حملات تفتيش وبحث عن " الربط المعقودة لأهل المدينة، و الكشف عن العكوسات"(١٥). وهي الأسباب التي يرجع إليها الشيوخ والعلماء انتشار هذا الوباء الغريب، كقصاص إلهي لتفشّي الفجور، والكفر في ممارسات السكان للحياة. فحفرت أركان البيوت، ونبشوا تحت الجذور البارزة للأشجار المسنّة، وأضيئت الآبار. فتدلّى المتطوّعون بالحبال.

وفتّشت البيوت المهجورة، والمساجد، والقبور المفتوحة، والعظام المرمية في مكان يثير الشبهة والريبة.."(١٦). وانتهكت حرمات البيوت الآهلة، فتمّ العبث بمحتوياتها، واخترقت حميمية الأجساد التي كشفت "للبحث عن" علامة شيطانية " أو رسم من عمل المشعوذين..."(١٧). وهكذا يتحوّل القمع، ممارسة سائدة في هذه المدينة، إلى شخصية فاعلة في السرد، فضاءات تماثل السجون، وأحداث تجسّد القهر في شتّى صوره، وشخصيات أصبحت – وهي المقموعة– تمارس القمع على بعضها البعض، بعد أن تحوّلت إلى عيون للسلطة الجديدة وأعوان، " فصار همّهم الوحيد، هو الوشاية بالزناة والعشاق والتضييق على تاركي الصلاة والتنصت من خلف النوافذ والأبواب، لرصد أصوات إذاعة أو قناة أجنبية والخوض في مسائل المطيب والكحل، وما يحلّ من ذلك وما يحرم من ذاك .."(١٨).

ولم يسلم الواقع الديني - هو الآخر- من التهافت، فقد انتشرت البدع في كلّ مجالات العمل، وشاعت الفتاوى التي تبيح قتل الأقارب، والإخوة إن هم جاهروا بعدائهم للدين، وتفشّت التأويلات ذات الطابع الخرافي، في تعليل أسباب الوباء وسبل علاجه. فقد " أجمع علماء الدين أنّ المدينة مسكونة وقد عقد لها، ولا مناص من فكّ السحر وكشف الطلاسم"(١٩). وهو ما بادرت أجهزة الدولة إلى القيام به، بتنظيمها " لأسبوع الكرامات والأعيان في مواجهة أعداء الشيطان، " بتفتيش البيوت وساكنيها بحثا عن التابعة، وبالكي بالنار للمصابين على العراقيب والركب وعلى أمشاط الأقدام وخلف الرقبة "(٢٠)، والأمر بحلق الرؤوس، والتطهّر استعدادا لصلاة الجمعة، وبإقامة حضرة صاخبة للجميع أحيتها فرق السلامية والإنشاد الصوفي في مقام سيدي الرحماني. وينتهي هذا المهرجان بانغراس الجميع في أرض المسجد، وهم يؤدّون صلاة الجمعة ما عدا الأطفال والبنات...حيث فشلت كلّ جهودهم في درء الداء عن المدينة، بل إنهم أصيبوا به في النهاية شأنهم في ذلك شأن أغلب الأهالي. ممّا يبرهن على انتهاء فكرهم الخرافي في تأويل العقيدة الدينية إلى نفق، وأشكال تطرفهم الديني إلى مأزق. وهم الذين كانوا يخطّطون لتقسيم المدينة إلى قسمين: أحدهما للنساء، والآخر للرجال، أملا في تطهيرها من الرجس، وقطعا لدابر الفساد فيها. ويبدو نقد الكاتب الساخر لهذه المنظورات الساذجة، والمتوارثة للدين جليّا في مواقع سرده الحكائي.

وقد أكمل الكاتب هذا المشهد السلبي والقاتم لمظاهر تهافت الوجود المعاصر، وتضخّم أزمة إنسانه، بتعرية الواقع الثقافي، وما أصابه من أشكال تدهور جعلت الإحباط إلى حدّ اليأس يمثل حالة متمكنة من المبدعين في مختلف المجالات، وصفة دالّة عليهم، في زمن تهمّشت فيه الثقافة والمثقفون مقابل سيادة القيم النفعية ذات الطابع الرأسمالي، وتحكّمها في البلاد والعباد وجودا ومصيرا. وقد عبّر عن تهافت ثقافة العصر من خلال أكثر من واقعة أولاها وأكثرها مأساوية، حادثة الانتحار الجماعي، التي أقدم عليها عدد من الأدباء، والفنانين، والفلاسفة في ساحة المدينة ليلا، كموقف احتجاج على تهميشهم في مجتمع تحكمه القيم النفعية، ممّا جعلهم عاجزين عن التأقلم مع روح العصر الجديد، بعد أن تراجع الإقبال على ما ينتجونه من إبداعات فكرية، وأدبية وفنية بشكل مذهل. فكانت طقطقة الأشياء المحترقة تتواشج مع أصوات صرخات مكتومة، مكابرة، ومزمجرة أرواح تذوي في موج من النار "(٢١).

أمّا الحادثة الثانية الدالّة على ما أصاب الواقع الثقافي المعاصر من تدهور، فتتمثل في تعمّد سلطات المدينة اقتلاع تمثال الشاعر في ساحة الشعراء وتعويضه بآخر عملاق لرجل حديدي مرتفع تتكوّن أجزاؤه من كلّ ما يشير إلى التقدّم الصناعي والتكنولوجي"(٢٢)، ممّا يمثلّ علامة دالّة على انتهاء زمن الشعر في عصر المادة، والإنسان الآلي، وتكرّس النظام الرأسمالي والعولمة، وقد توالى تدشين مثل هذا النوع من التماثيل العجيبة، فضلا عمّا كان يقام من معارض فنية تسمها الغرابة.

وأخيرا يشكّل تبوّل أحد المصابين على الواجهة الخلفية لدار الثقافة، الظاهرة الثالثة الدالّة على تدنيّ منزلة الثقافة في الواقع المعاصر.

وتؤكّد جميع تلك الوقائع "أنّ الفنّ الأصيل ينقرض في هذا المجتمع الرأسمالي، وتتلاشى معالمه أمام تطوّر المنتجات الصناعية، بسبب غلبة الآلة، وقضائها على روح الابتكار الفردية"(٢٣). وهو الموقف الذي عبّر عنه الكاتب إزاء النظرة المزرية للثقافة ورجالها في عصره، في واقع فقد منطق المعقول ليكتسب آخر لا معقولا، تفنّن الكاتب في نحت معالمه، بتحويل صور التشويه، ومظاهر القبح، وآثار الدمار التي لحقت بالإنسان المعاصر، والمكان على حد سواء إلى قيم جمالية، تمثل علامات دالّة على افتتان الكاتب بمذهب اللامعقول.

تؤكّد جميع تلك الوقائع "أنّ الفنّ الأصيل ينقرض في هذا المجتمع الرأسمالي، وتتلاشى معالمه أمام تطوّر المنتجات الصناعية، بسبب غلبة الآلة، وقضائها على روح الابتكار الفردية". وهو الموقف الذي عبّر عنه الكاتب إزاء النظرة المزرية للثقافة ورجالها

٣- فتنة اللامعقول، جماليات الكتابة:

إنّ اتجاه الغرب إلى اللامعقول في

آدابه وفنونه، كان "انعكاسا لحياة فقدت معقوليتها وسادها الجنون"(٢٤)، ذلك أنّ المجتمعات الغربية من " فرط استخدامها للعقل، وممارستها لمنطقه، قد أحسّت بالضيق في رتابة العقل وتنظيم المنطق.و أخذت تتلمّس للتعبير عن أفكارها الأدبية والفنيّة طريقا مختلفا تجد فيه متنفسا لسأمها من المعقول. فكان من ذلك اتجاهها إلى اللامعقول" (٢٥).و لا نغفل الإشارة إلى جانب ذلك- إلى ما تسبّب فيه النظام الرأسمالي السائد في أوروبا من عزلة للفرد، وما كان للحروب التي شهدتها في القرن العشرين- من آثار سلبية جعلت إيمان الفرد بالقيم الأصيلة يرتبك وتعكس رواية: "وقائع المدينة الغربية" إدراك كاتبها مدى ما يتوفر عليه مذهب اللامعقول في الإبداع من سحر يفتن. وبناء على ذلك، قام بتحويل إشكاليات الإنسان المعاصر من النصف الثاني من القرن العشرين من أسئلة واقعية إلى أخرى ذهنية، تخترق الواقع لترقى إلى اللاواقع. وتتخطى المعقول إلى اللامعقول، حيث تسود سلطة العقل، و يغلب التجريد. ويشتغل الخيال بكثافة في تشكيل عوالم العجيب والغريب، وذلك باعتبار ما يتوفّر عليه الخيال من قدرة " انتزاع الإنسان من سجون الكينونة وبراثن الواقع المتردّي، بما يملكه من طاقة هائلة في جوهره"(٢٦).

فقد أصبح الإنسان العادي في نظر كاتب هذه الرواية ومثلما تجسّمه مجمل شخصياتها، وما تعيشه أو تعايشه من تجارب الوجود التي تسودها فوضى المنطق، "هو الذي يعيش في عالم غير عادي. وبدلا من أن يكون تجاوز الواقع انعكاسا لرؤيا إنسان شاذ لعالم سوّي، أصبح اللامعقول انعكاسا للعالم الشاذ في رؤيا الإنسان العادي في حضارتها، وبعد أن كانت التمرد على اللامعقول نابعا من ذات إنسانية مريضة أصبح اللامعقول واقعا خارج الإنسان..." (٢٧).

فكاتب هذه الرواية يبدو ثائرا على معقولية الحياة المعاصرة، التي تحوّلت إلى ظاهرة عجائبية، بعد أن فقدت أشكال ممارستها منطقها العادي/ الطبيعي. وهو ما يعلّل تعجّب شخصيات الرواية ممّا يحدث في مدينتها من وقائع غريبة عمّقت اختلال علاقاتها بذواتها، والعالم المحيط بها، ممّا جعل رؤاها أقرب إلى الهذيان نتيجة اضطراب قواعد المنظور أمامها، فضلا عن إسهام ظروفها في تشكيل تلك الرؤى القاتمة إلى حدّ الإحباط، كأن تدعو إلى ممارسة حقها في الانتحار بدل الحياة. فقد اختلطت على الشخصيات الحقيقة بالوهم، الوجود بالعدم، الواقع بالحلم بعد أن أدركت وجودها في عالم تداخلت فيه كلّ تلك الثنائيات وأصبح يزخر بالمتناقضات التي أنتجت الكثير من مظاهر الشذوذ عن القاعدة. ونجد الكاتب يلقي بعبء هذا الشذوذ على العالم الذي تعيش فيه شخصياته. والتي تبقى" مهمّتها الأساسية أن تدرك هذا الشذوذ وتفضحه"(٢٨).

وتعرض الرواية زخما من أشكال الشذوذ عن المنطق الطبيعي للأشياء. شملت مختلف مجالات الحياة: السياسية، والدينية، والثقافية، والاجتماعية، وهي تؤكّد عمق التهافت الذي لحق الوجود المعاصر للفرد على جميع الأصعدة، و أربك إيمانه بكلّ القيم في عالم لا قيمي. اختلت فيه معادلة المعقول واللامعقول. فكرا وممارسة، ممّا جعل الكاتب " لا يعطي الأولوية للعالم الواقعي الذي يقع تحت نظر جميع الناس، و إنمّا يكون شغله البحث عن العالم غير المنظور الذي يكون فيه لفوضى الوعي وضعها"(٢٩).و هذا ما أكّدته جملة من الوقائع العجيبة / الغريبة، التي تمثّل أبرزها في انغراس أغلبية سكّان المدينة في الأرض. واقتعادهم المراحيض واستقبالهم- وهم في هذه الحالة-الأقارب والأصدقاء، وكذلك في انغلاق أبواب المتاجر، والسيارات، والإدارات، والوزارات، والبنوك، ومراكز الشرطة، و غيرها من المقرّات الحكومية، واستعصائها على الفتح إلاّ بالخلع، وأخيرا في مشاهدة فوانيس العديد من المنازل المتروكة، وعشرات الشقق الخالية مضاءة، ممّا يبعث على الدهشة والتساؤل. وهي الوقائع العجيبة التي يأخذ بعضها شكل الأسطورة، من خلال حكاية عروس البحر" التي نادت على الطفل من الشاطئ القريب من البيت المهجور. وحين لمست قدماه الماء. صار كهلا وكلّما اقترب من العروس ابتعدت وغاصت في اللجّة ...(٣٠).

> **يجسّد الكاتب في روايته عوالم اللامعقول التي تسم الوجود المعاصر للفرد مع موفى القرن العشرين بطريقة معقولة لا تغرق في التجريد إلى حدود التعتيم. وهو ما تؤكّده المواقف المتعاطفة إزاء هذا الإنسان المعاصر**

ولا يجب أن يفهم من كلّ هذا، أنّ الكاتب بصدد " إضفاء طابع مثالي على واقع مزر أو السمو بأوضاع متدنّية، على العكس من ذلك إنّه بصدد نوع من تفريغ الواقع من كثافته المادية، حتّى يمكن أن يطابق في شفافيته عالم الرغبة، و الطموحات المكبوتة. لا شكّ أنّ الواقع يظلّ هنا الأساس. ولكنّه واقع مردود إلى حدّه الأدنى، وإلى ركيزته الأساسية التي تجعل منه النموذج الأمثل للبؤس الإنساني"(٣١).و من ثمّ يصبح هذا الواقع الذي تحوّل إلى لا واقع في الرواية يطبعه اللامعقول " قيمة جمالية تؤثر في النفس وتدفعها إلى التعجّب والتأويل"(٣٢).

وهكذا يجسّد الكاتب في روايته عوالم اللامعقول التي تسم الوجود المعاصر للفرد مع موفّى القرن العشرين بطريقة معقولة لا تغرق في التجريد إلى حدود التعتيم. وهو ما تؤكّده المواقف المتعاطفة إزاء هذا الإنسان المعاصر. التي بثّها في أكثر من موقع في الرواية. ومقطع. كقوله:" ما يؤلمني أكثر، هو أنّني أغبط هؤلاء القادرين على الضحك أمام ما يحيل على الموت، فأتخبّط بين إيماني بأنّه لاشيء، في الوجود يستحق أن نحزن من أجله وبين تعاطفي مع الإنسان في عزلته أمام مصيره المأساوي"(٣٣).

وقد صاغ الكاتب روايته في أسلوب فنّي يقترب من أسلوب كلّ من فرانز كافكا وجان بول سارتر، من خلال حرصه على تصوير الجوّ غير الواقعي بطريقة تبدو، وكأنّها واقعية للغاية. وهذا أشبه بما يحدث في الكابوس حيث يعيش الفرد أحداثا مفزعة يتداخل فيها الحلم بالواقع و" يستعين الكاتب في تصويره لهذا الجوّ الكابوسي بالصورة، و الكلمة، واللون، والضوء، والنغم، والصوت، والرائحة في محاولة لرسم صورة تجريدية تعبّر عن نفسية مأزومة، قلقة، حائرة، لا ترى الأشياء في تناسقها

وقائع المدينة الغربية



وانتظامها، وإنّما تراها متنافرة، متطاحنة، وتتابع هذه الصورة في تلاحق عجيب"(٣٤).

ويتولد عن كلّ هذا " تبخّر الطابع الواقعي للأشياء بفعل سحر الكلمات، يبلغ غايته القصوى في لغة الكاتب الشاعرية. فالكلمة لدى هذا الكاتب تكتسب قوّة تعبيرية فذّة، تتيح له تجاوز تناقضات الواقع، و مشاكله المعقدّة إلى عالم خيالي تتطابق فيه الكلمة مع جوهر الأشياء"(٣٥).

ختاما، تعكس رواية "وقائع المدينة الغريبة"، شواغل المثقف المأزوم بما آل إليه مصير الإنسان- مع نهاية القرن العشرين- من تهافت شمل كيانه، ومختلف أشكال ممارسته للوجود، التي أضحت شاذّة وغريبة، حتّى الحميمي منها، ممّا يعلّل ورود معظم الشخصيات شاذّة، على حافة الجنون أو اللاشعور، في عالم يطبع اللامعقول كلّ مجالاته، بعد أن تعمّق تشيّؤ الفرد، وتحوّل كيانه إلى خواء بفعل ما يمارس عليه من أشكال قهر، وقمع، واستلاب، وهي تؤكّد أنّ كلّ الوسائل التي أسهمت- ولا تزال- في تدمير إرادة الإنسان في المجتمعات المعاصرة، وما نجم عنها من تمكّن حالات العجز، والإحباط منه، لا يمكنها أن تنال من القدرة على الخلق، وتقديم شيء يقرأ للآخرين، حتّى وإن كان يحمل رؤى سلبية إزاء القدرة على تغيير العالم ومن ثمّ تحسين منزلة الإنسان المعاصر.

تعكس رواية "الرواية شواغل المثقف المأزوم بما آل إليه مصير الإنسان- مع نهاية القرن العشرين- من تهافت شمل كيانه، ومختلف أشكال ممارسته للوجود، التي أضحت شاذة وغريبة، حتى الحميمي منها

وتعلّل فوضى الوجود المعاصر في شتّى صورها وتجلياتها الفوضى السردية التي وسمت هذه الرواية، بحكم أنّ فكرة عبثية العالم، التي شكّلت أحد منطلقاتها الفكرية، انتهت إلى الشكل العبثي الملائم لها، من خلال وضع كاتبها العالم المعقول في إطار لا معقول، حيث يصبح " وجه العدم المروّع"(٣٦)، هو الجمال المنشود، ومن ثمّ تتحول صور التشويه التي لحقت بالوجود، والإنسان على حدّ سواء إلى علامات لا تدلّ على القبح بقدر ما تشير إلى ذلك الجمال.

وهكذا تتوازى في هذه الرواية الثورة على التقاليد العفنة في المجتمعات المعاصرة، وما يصحبها من ممارسات متهافتة مع الثورة على الأشكال المتقادمة في الكتابة السردية، فالدعوة إلى تحطيم الأولى تستدعي تدمير الثانية.

* كاتب وأكاديمي تونسي

الهوامش

١) عبد الجبّار العش: وقائع المدينة الغريبة، تونس، ٢٠٠٠.

٢) شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٩٤، ص ٣٥، يعتبر هيغل أنّ النرول إلى وصف الجزئيات الدقيقة في الحياة، وما تنقله الحواسّ لنا من جماليات يعتبر في ذاته قبحا يجب الابتعاد عنه وأنّ نسغ الجمال يتمثّل في الروح والجوهر.

٣) عبد الجبّار العش: وقائع المدينة الغريبة، ص٦.

٤) أخذنا القولة من كتاب: " اللامعقول في الأدب المعاصر"، ليوسف الشاروني، الهيئة العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٦٩، ص ١٦.

٥) المرجع نفسه: ص ١٧.

٦) يتجلى التطوّر الذي طرأ على فكر بعض أعلام الفلسفة الوجودية كألبير كامو وجان بول سارتر- على سبيل المثال، في كون الأوّل لم يبق داعيا إلى عبثية الوجود بل إلى موقف إيجابي من الوجود من خلال دعوته الإنسان إلى الثورة على مصيره المؤلم في هذا العالم، معارضة للامبالاة العالم به، يقول: " لقد قرّرت أن أقف إلى جانب الضحايا، في كلّ مناسبة كي أحدّ من الخسائر"، انظر: البيريس: الاتجاهات الأدبية في القرن العشرين، ترجمة جورج طرابيشي، ١٩٨٥، ص ٨٦.
أمّا تطوّر جان بول سارتر نحو الايجابية في فلسفته، وخاصّة بعد الحرب العالمية الثانية، فيتمثل في إعلانه أنّ الإنسان يظلم نفسه، وأنّه لكي يعيش في هذا العالم بعمق، يجب أن يقاوم الظلم، ويقضي على الكثير من الأسباب التي تشوّه الحياة الإنسانية.

٧) عبد الجبّار العشّ: وقائع المدينة الغريبة، ... ص ٧٢.

٨) الرواية: ص ١٥٤-١٥٥.

٩) الرواية: ص ٥٣.

١٠) الرواية: ص ٩٦.

١١) الرواية : ص ١٠٠.

١٢) الرواية : ص ١٢٦

١٣) الرواية: ص ١٥٥

١٤) الرواية: ص ١٤٤-١٤٥

١٥) الرواية: ص١٧٥

١٦) الرواية: ص١٧٦

١٧) الرواية:ص١٧٥

١٨) الرواية:ص١٩٦

١٩) الرواية:ص١٧٢

٢٠) الرواية:ص١٩١

٢١) الرواية: ص ٣١

٢٢) الرواية: ص ٩٢

٢٣) Jean Paul Sartre : Saint Genet Comédien le martyr, Paris Ed.Gallimard 1952, p 341.

٢٤) يوسف الشاروني : اللامعقول في الأدب المعاصر، القاهرة، الهيئة العامة للتأليف والنشر، ١٩٦٩، ص ٨٤.

٢٥) المرجع نفسه : ص ٨٤، ولمزيد التوسع: انظر د فؤاد زكريا: اللامعقوول وحياتنا المعاصرة، مجلة الثقافة: القاهرة، العدد ٤٩، ٢٣ يوليه ١٩٦٤.

٢٦) محمد علي كردي : سارتر وجينيه، مجلة عالم الفكر، المجلد الثاني عشر، يوليو أغسطس ، سبتمبر ١٩٨١، ص ٣٩.

٢٧) يوسف الشاروني : اللامعقول في الأدب المعاصر، ..سبق ذكره ، ص ١٩

٢٨) المرجع نفسه: ص ٢٠

٢٩) المرجع نفسه

٣٠) عبد الجبار العش: وقائع المدينة الغريبة، ..ص ١٣٩-١٤٠

٣١) محمد علي كردي: سارتر وجينيه .. سبق ذكره ص ٤٠.

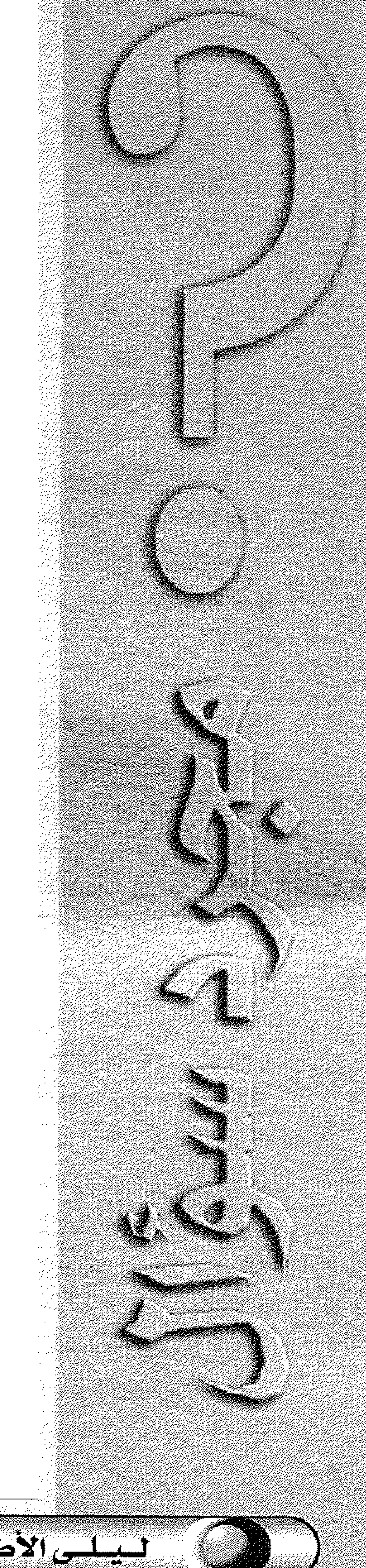
٣٢) Jean Paul Sartre : Saint Genet : Comedien le martyr, ..pp 365-371.

٣٣) عبد الجبار العش: وقائع المدينة الغريبة، ص ١٠٩

٣٤) محمد علي كردي: سارتر وجينيه، سبق ذكره . ص" ٤٠

٣٥) المرجع نفسه... ص٤٠ .

٣٦) Jean Paul Sartre : Saint Genet : Comedien le martyr, ..p 351.



دكتاتورية النقد

إلى أي حد يستطيع ناقد - ضليع أو هاوٍ- أن يقرر أو يفرض رؤيته على فضاء النص وشخوصه وأدوارهم؟ أي أن يتماهى مع الكاتب أو يحتل دوره ليفرض شروط تغيير النص على القارئ العادي قبل التعامل معه؟

يعني مفهوم القراءة النقدية لأي إبداع اكتشاف وإنتاج معرفة حوله، وبذلك لا تقل القراءة النقدية أهمية عن النص المقروء ذاته، فالكتابة نصوص مفتوحة قابلة لمستويات متعددة من القراءة والفهم العميق، والتركيز على المظهر اللفظي والتركيبي والدلالي، أي اشتراط أن يكون الناقد "فنانا" على رأي ياكبسون، ومزودا بعلم النقد وفنونه، وأن يتعامل مع النص بوصفه إبداعا له تفرده وخصوصيته، واكتشاف جماليات لغته ومعرفة فضاءاته وتجديده.

نحن أمام عصر نقد جديد، وفي الحقب الحديثة يشتد الخلط في عدم وضوح الرؤية والحدود بين الناقد والنص، وهي إشكالية تبرز في الندوات وصفحات الجرائد والدوريات حين يختلط الأمر بين الدراسات الجادة والقراءات العادية دون فصل بينهما.

لا يستطيع الناقد أن يحدد ما يكتبه المبدع فضاء وفكرا، أو مساحة التجريب وكيفيته، فليس هذا من شروط النقد أو أدواته، ولا أن يحكم بأيديولوجيته ويبتعد عن إبراز الجوانب الفنية حتى لو خالف الفكر المطروح قناعاته السياسية أو العقائدية، ولكن كثيرا ما نقرأ محاولة الناقد إسقاط قناعاته وفكره الأيديولوجي الخاص وسحبه على النص. كما لا يحق للنقد بأن يطالب بحذف فصول أو مصادرة حق التجريب لمبدع ما، بل عليه التقاط خطوطه والارتقاء إلى المحاولة وفهمها وكشفها، فمهمته الاستنباط لا تشكيل النص.

مؤسف أن يفاضل ناقد بين إنتاج سابق وحالي لكاتب ما ويجاهر بحكمه "بأفضل وأحسن" رغم إعجابه الشخصي به، فهو يعني أن الكاتب توقف عند ذلك النص وفشل في تجاوزه، فكل نص له جمالياته وقوته وأفكاره، وحكم نقدي كهذا يعني انطباعية متسرعة لا تليق بالنقد ولا تندرج في بابه، وأفعل التفضيل لا تتناسب وشروط الإبداع، فهو تفصيل "بدلات" نقدية تقليدية، لا تخدم النص ولا تضيء زواياه أمام الدارسين أو حتى القارئ العادي.

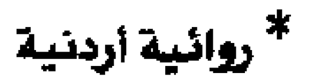
ليلى الأطرش *

والمؤسف هو جرأة بعض من يتعاملون بالنقد في التصدي للحديث عن نص ما مع المجاهرة بأنهم لم يقرأوه بعد، ولكن باعتمادهم على ما يدور في الندوات أو من خلال مراجعات نقدية، ويتمثل هذا الحال في الجامعات حين يقتبس الدارسون وطلاب العلم دراسات غير موضوعية حول النص أو تعاملت معه بمنطقها وحكمها الخاص لا بالنظريات النقدية والحيادية التامة في فصل النص عن صاحبه أو نظرية "موت المؤلف".

وقد يكون من الجور عدم الإشارة إلى الدراسات الجادة والموضوعية لنقاد عرب، ولكن أصواتهم كثيرا ما تضيع في جرأة وكثرة القارئين عن غير علم، أو المتحيزين والمزمرين في شلل الثقافة والإبداع العربي.

وقد تكون إشكالية النقد انعكاسا لأمراض الأوساط الثقافية العربية، ولتردي أوضاع المثقفين وعدم الاهتمام الرسمي بهم، ولكن هذا . على أهميته- لا يعني دكتاتورية النقد في التعامل مع النص وإطلاق الأحكام المسبقة والشخصية دون الغوص لاستنباط جمالياته.





* روائية أردنية

قراءة في ديوان " قارعة الهذيان " للشاعر المغربي إسماعيل زويريق



د. احمد القاطي *

يعتبر الشاعر المغربي إسماعيل زويريق الأكثر والأغزر عطاء من حيث عدد المجموعات الشعرية التي أصدرها إلى حد الآن، حيث بلغت ما مجموعه سبعة عشر ديوانا (١). واللافت للنظر عنده أنه في كل مرة يطلع علينا بعدة أعمال شعرية دفعة واحدة. وهذا ما وقع مثلا في صيف هذه السنة ٢٠٠٥م فقد أصدر ثلاث مجموعات شعرية هي " لمن تشرق الشمس " " كأس الزقوم " و" قارعة الهذيان " التي سوف تكون موضوع هذه القراءة.



فالمجموعة الأخيرة الآنفة الذكر، صدرت عن دار وليلي للطباعة والنشر، وهي تتكون من تسعة وستين صفحة من القطع المتوسط. غلافها مزين بلوحة تشكيلية للفنان جمعة الأطرش. وقد ضمت بين دفتيها ثماني قصائد، مصدرة بإهداء إلى ابن الشاعر فؤاد المقيم في الغربة، وسمها الشاعر بـ " قارعة الهذيان " وهو عنوان غني بالدلالات والإيحاءات والمعاني التي تحتمل أكثر من تفسير وتأويل. اعتمد فيه الشاعر على الجملة الاسمية المشكلة من المضاف والمضاف إليه. " ولهذا الاختيار النحوي الواعي أو اللاواعي للعنوان. انعكاس على الجملة الشعرية داخل النص باعتبار أن العنوان هو عتبة النص ومفتاحه " (٢). والملاحظ أن طابع الجملة الاسمية المكونة من المضاف والمضاف إليه هو المسيطر على جل الأعمال الشعرية للشاعر كما يتضح من خلال ما يلي: " نخلة الغرباء "، "موسم الورد "، " طائر الأرق "، " بوابات الريح "، " شبابة الألم "، " أشجان الليل الراحل "، " خيمة الياسمين "، " وحدي "، " كأس الزقوم " (٣). وقبل الغوص في عالم الشاعر الشعري تجدر الإشارة إلى أن كلمة الهذيان تعني: الكلام غير المعقول مثل كلام المُبَرْسَم والمعتوه.(٤) فما هي الأسباب يا ترى التي دفعت الشاعر إلى الهذيان؟ هل هي أسباب داخلية لها علاقة بنفس الشاعر ؟ هل هي أسباب خارجية تولدت نتيجة مؤثرات لها صلة بمحيطه الاجتماعي والاقتصادي ؟ لا شك أن الأسباب داخلية وخارجية في آن. ولهذا سوف نحاول في هذه القراءة تلمس الأسباب التي عنّت لنا على أنها خارجية للكشف عنها من خلال شعر الشاعر نفسه.

تعتبر المقاهي في وقتنا الحاضر ملاذا ومتنفسا لكل من ضاق به الأمر، حيث

يلتقي فيها الأصدقاء، هروبا من مشاكل البيت وصخب الأبناء، أو بغية تغيير الأجواء درءا للسآمة والملالة، وتجديدا للنشاط، وترويحا عن النفس. أو كتابة قصيدة جديدة. والشاعر لا يشذ عن هذا المنحى فهو كذلك من رواد المقاهي، إذ كان يذهب إلى أبهى وأجمل مقهى في حي مدينته مراكش، وهو المقهى الذي يحمل اسم الشاعر المغربي المعروف والمدفون في أغمات.(٥) يقول:

في مقهى يوجد قرب النهضه
فوق الرصيف الأيمن من شارع
يحمل اسما كبيرا
في أشهر حي في بلدي
في مقهى فسيح
اسمه المعتمد. (٦)

كان الشاعر يقصد هذا المقهى، ويجلس وحيدا كعادة كل الشعراء الذين يفضلون الوحدة والهدوء. وهذا الشاعر المغربي محمد فريد الرياحي يقول عن المقهى ورواده:

إنه ما زال يذكر
وحشة المقهى وريح القهوة الليلاء في الركن
المحير
وعيونا في الدخان
ترمق الشاعر في الركن المعنى
يشرب القهوة في عرام الهذيان. (٧)

نعم كان الشاعر يقصد مقهى المعتمد الفسيح المترامي الأطراف، ويجلس وحيدا محاولا ترويض خيول قصيدة عصية حرون، غير مبال بما يدور حوله، رغم أن المكان كان يعج برواد كثر من كلا الجنسين. يقول:

وأنا كنت أجلس فيهم وحيدا
في صمت أروض خيل قصيده
كنت مفتونا
لم أسمع الأقدام التي تتحرش بي
ما استجالتني الأرداف التي تترجرج تحت التنورات
لم أشم العطر الذي تحمل الأنسام
كنت أروض خيل قصيدة. (٨)

نعم كان الشاعر يجلس وحيدا يريد نظم قصيدة جديدة، محاولا ترويض خيولها باحثا في هدوء وسكينة عن قافية بلهاء، بعدما أصبح المقهى خاليا من رواده يقول:

كنت أجلس فوق الكرسي وحيدا
أبحث في صمت عن قافية بلهاء
....
ورواد المقهى الكثيرون بلا آذان
والعصافير تبحث في حذر عن بقايا الفتات
ووحدي كنت أروض خيل قصيده
نعم وحدي أتجرّع كأس الوحده. (٩)

وبينما كان الشاعر يسبح في عالمه الخاص، مفتونا برؤاه الشعرية، التي حلقت به نحو البعيد البعيد، سوف يبدأ الهذيان بالنسبة إليه، عندما سينهمر عليه سيل من المتسولين الذين فاق عددهم السبعة، والذين لم يتركوا وسيلة من وسائل الكدية والاحتيال والاستجداء إلا وأبدعوا وتفننوا فيها لجلب رزقهم، وللوصول إلى قلب الشاعر. وهذه ظاهرة خطيرة، لا تكاد أي مدينة من مدن المغرب تخلو منها، الشيء الذي استرعى انتباه الشاعر فدون لنا ما رآه، والألم يعصر قلبه. يقول:

كان الشاعر يقصد مقهى المعتمد الفسيح المترامي الأطراف. ويجلس وحيدا محاولا ترويض خيول قصيدة عصية حرون. غير مبال بما يدور حوله

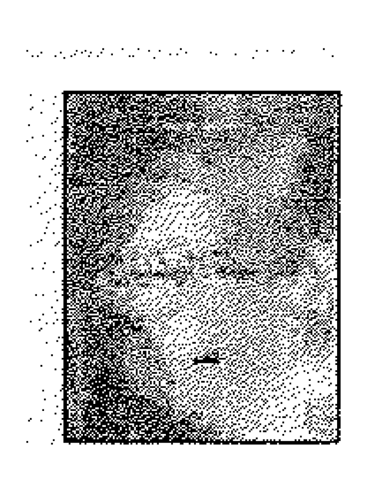
في هذا المكان
جاءني السائل الأول
أحجَن الظهر
سيء القسمات
قال منبسطا: " إنني لم أذق طعم الخبز منذ الشهر الذي فات "
جاءني الثاني
معه طفلة ما زالت دون العشر

أيها السيد
ثم قال الذي لا يقال: " بكف ضارعة"
وانصرف

جاءني الثالث
أومأت إليه بسبابتي
كاد يبكي
جاءني الرابع
يدعي أنه مات
وأن البلاد تعيش سنين السبات
والخامس كلمني همسا
أما السادس
والذي كان في عمري
يمشي يجر بلا خجل نصفه المبتور
يحكي عن الزمن المتسوس يحكي عن التاريخ الطويل
عن الطير الأبابيل
وما بعد السادس لا يحصى. (١٠)

هذه كلها مظاهر تحز في القلب، وتجعله يتقطع ألما، وتبعث على الأسى والحسرة، وتحمل الإنسان على التيه، والتحليق في عالم الخيال الأرحب، لنسيان الهموم والأحزان والأشجان، التي تطوق الحياة من كل الجهات وفي كل الأوقات. يقول:

نظراتي الشقية ترمي بأحلامي
المثخنات على قرميد القباب البعيده
تشتعل الآلام على راحتي.(١١)



نعم أوجاع الشاعر كثيرة لا تحصى فهي بحجم المساء، وهي التي تدعوه إلى الهذيان، وللتخفيف من وطأة ذلك على نفسه كان يحاول أن يجد له بلسما شافيا، وملاذا أمينا يركن إليه كلما اشتد عليه هول ما يراه. يقول:

كنت أفكر في أشياء كثيره
كنت أفكر في أوجاعي التي في حجم المساء.(١٢)

كانت تلك هي الأسباب التي بدت لنا على أنها خارجية والتي كانت من وراء هذيان الشاعر. والآن سوف نحاول وضع اليد على الأسباب التي نعتقد أنها داخلية. والتي حدت بالشاعر إلى الهذيان. وقبل ذلك لا بد من البوح والاعتراف بصعوبة المهمة نظرا للتشابك والتداخل فيما بين الأسباب. هذا التداخل الذي يصل إلى حد التآلف والانسجام والذوبان في الآخر، مما يجعل عملية الفصل بينهما صعبة وشاقة في نفس الآن.

يعتبر شعر إسماعيل زويريق صورة وثيقة لواقع مجتمعه المأزوم. وهذا شيء طبيعي لأن الشاعر ابن بيئته، يؤثر فيها ويتأثر، بما حوله. وهذا ما يتصف به شعر جل إن لم أقل كل الشعراء في مختلف العصور والأزمنة.

والشعر المغربي الحديث، في أغلبه، وبالخصوص شعر الثمانينيات وما بعدها، يمكن اعتباره صورة وثيقة (١٣) على حد تعبير الدكتور أحمد الطريسي أعراب للواقع المتسوس الذي أصبح يعيشه الشعراء في وقتنا الراهن. وهذا شيء طبيعي " فالشعر المغربي ككل شعر في أي فترة من فتراته يتميز بهذه المستويات الثلاثة التي أشرنا إليها قبل قليل (١٤). فالمستويان: الانعكاسي والتركيبي يشكلان فيه حصة كبيرة، وهذا ما ينطبق على شعر إسماعيل زويريق بينما نجد النوع الثالث لا يتعدى نماذج قليلة."(١٥) إن قراءة متأنية لـ " قارعة الهذيان " تجعلنا نكتشف أن دواعي الهذيان الداخلية بالنسبة للشاعر

أوجاع الشاعر كثيرة لا تحصى فهي بحجم المساء. وهي التي تدعوه إلى الهذيان. وللتخفيف من وطأة ذلك على نفسه كان يحاول أن يجد له بلسما شافيا

يمكن حصرها في الوحدة والعزلة اللتين يكابد قسوتهما، والرشوة الضاربة أطنابها في المجتمع المغربي. والأحزان والهموم والأشجان التي يتسبب له فيها محيطه الاجتماعي. وعن الأحزان والهذيان والأحلام يقول:

في هذا المكان
أقطع الوقت في الهذيان
أقطع الأيام وما مر من سنوات الأحزان
أرسم الأحلام شراعا يرابط في البحر الأبيض المتوسط كل مساء. (١٦)

لقد لازمت الأحزان الشاعر طويلا في مشوار حياته، إلى أن بلغ سن الستين.

إسماعيل زويريق
قارعة الهذيان
شعر

الشيء الذي جعله يتساءل عن إمكانية رحيلها بعد ذلك. يقول:

ماذا أهدتني الأعوام الستون؟
في ليلة ميلادي باقة حزن ثقيل
....
لم أكن أتوقع أني آخذ في عنق الستين
هل خلا زمن الأحزان
موذنا بالرحيل. (١٧)

فرغم ملازمة الأحزان للشاعر، لم تنل منه، ولم تثنه عن المقاومة والصمود في وجه الصعوبات والعقبات الكأداء، بل تسلح بالتحدي والإصرار على المضي قدما لتحقيق الآمال المبتغاة. يقول:

أمضي
أتأبط إصراري
سأعبر تيه الخلجان زريفا
أقاوم ريح التحدي
أعانق نجم السماء
أسري نهرا بعيد المصب
....
سأمضي وبين رياح الخريف
سأبني بيتي الجميل.(١٨)

ولا شك أن المقاومة شيمة من شيم الشاعر إسماعيل زويريق. فهو لا يحب الانهزام والانبطاح أمام الحياة التي تعج بالأوصاب والأتراح والمثبطات. لأنه من جيل لا يطأطئ الرأس للزمن المستبد. يقول:

فأنا من جيل لا يطأطئ رأسا للزمن المستبد
من جيل ما طأطأ الرأس يوما للزمن المستبد. (١٩)

وكما هو ملاحظ من هذا المقطع فالشاعر قد اعتمد فيه التكرار كدلالة على التحدي والإصرار الغرض منه تأكيد المعنى. وفي المقابل فكلما احتدت واشتدت عليه الأحزان إلا ووجد لها

البلسم الشافي، والدواء العافي، المتمثل في حكمة الشعر، والسهر في الليالي الليلاء قصد ترويض خيول قصيدة. يقول:

أتحرّص في فلوات الليل
يرشح ظلي بالأحزان وأفتح
حنجرتي لارتكاب
الصمت العصوف.(٢٠)

فالشاعر له لسان بين فكيه، مهمته تعرية الواقع وفضحه، قصد إصلاحه، بالابتعاد عن كل الموبقات والرذائل والفواحش التي تنخر كيانه، والتي لا تزداد إلا استفحالا بمرور الأيام وتواليها. يقول:

أيتها النورسات
خبئيني عن جنوني مغيب الرياح
خبئيني عن مسرح الآلام
ما بين فكي لسان يهوى انطلاق
السهام.(٢١)

في السنوات الأخيرة داخل المجتمع المغربي المعاصر. بدأنا نلاحظ تفشي بشكل خطير. ظواهر اجتماعية مقززة ومنفرة غريبة عن واقع آبائنا وأجدادنا. وقيمنا الإسلامية السمحة. تحت يافطة الحرية. هذه الحرية التي لم نحسن استغلالها وعلى مستويات عديدة. ربما لأنها شيء جديد بالنسبة إلينا. الشيء الذي أدى إلى ممارسة الإرهاب بشكل خاص على المجتمع المتعفف باسم الديموقراطية التي لا يريدها البعض إلا أن تكون مفصلة على مقاسه وهواه دون غيره، رغم أن الأغلبية حليف الجانب المتعفف المتشبث بقيمه التي هي أساس مناعته وقوته.

وهكذا بدأنا نشاهد باسم الحرية في أماكن عمومية، ظواهر مشينة لا يمكن للعاقل الأريب إلا أن يشجبها ويستنكرها وذلك أضعف الإيمان، وهذا ما فعله الشاعر إسماعيل زويريق عندما رأى منظر الفتيات السافرات القاصرات المكشوفات والعاريات " وهن يفعلن أفعال الرجال لواهيا عن واجبات نواعس الأحداق " (٢٢)، وهن يرتدن المقاهي والعلب الليلة، وكر الفساد والإفساد والفواحش التي ترتكب باسم الحضارة والحرية. وهذه كلها أمور تدعو إلى الهذيان وأكثر. يقول:

أسأل الطارقات ملاوي الوادي
أسأل النازلات عرايا السرر
مثنى وزرافات من سيارات الأجره.
(٢٣)

وعن الحرية والإرهاب المذكور أعلاه يقول أيضا في موضع آخر من الديوان:
في هذا المساء تحدثنا كثيرا عن كل شيء

....

عن حرية الإنسان الذي يقتل
الإنسانعن حياة الضعيف
عن حرية الأسعار
عن حرية القاصرات اللواتي يفدن
على الخمارة كل مساء
يمارسن الإرهاب علينا بالسرر
المكشوفة.(٢٤)

ومن الظواهر المرضية المتفشية في مجتمعنا المغربي قديمه وحديثه. ظاهرة الرشوة التي خصص لها الشاعر قصيدة تحت عنوان " عشرون فقط". الرشوة مرض عضال، بات ينخر كيان مجتمعنا بسبب انعدام سياسة حازمة زاجرة، وقوانين صارمة للضرب بيد من حديد على أيدي المتلاعبين بمصائر الشعب المستضعف المغلوب على أمره. عوض الحملات الآنية المعدة للاستهلاك وذر الرماد في العيون بمناسبة من المناسبات التي بمجرد ما تزول وتمر تعود حليمة إلى عادتها القديمة كما يقول المثل المغربي الشعبي. فالرشوة في المغرب تكفيك لقضاء كل مآربك مهما كبرت، ومهما كان شأنها، لست في حاجة إلى ذوي الجاه والسلطان، والوجوه المشهورة من كبار الأحزاب والقواد والوزراء، فالعشرون تفتح كل الأقاليم، وتطوي المسافات. يقول:

الرشوة مرض عضال. بات ينخر كيان مجتمعنا بسبب انعدام سياسة حازمة زاجرة. وقوانين صارمة للضرب بيد من حديد على أيدي المتلاعبين بمصائر الشعب المستضعف المغلوب على أمره.

لا تبحث عن وجه مشهور في حزب كبير
لا تبحث عن قائد أو وزير
وحدها العشرون
قد تفتح كل الأقاليم تطوي
المسافات. تغتال ألف وثيقه.
وتبسط فوق أمواج البحر أشرعة
للوصول إلى شاطئ الأمنيات
السحيقه.(٢٥)

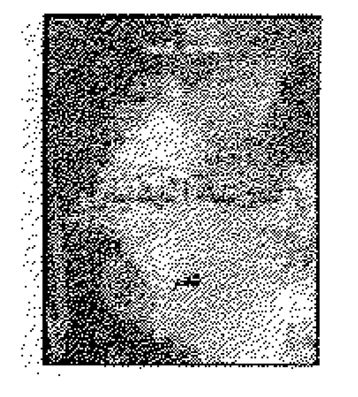
نعم الرشوة في المغرب تحل جميع المشاكل، وتحقق المستحيل. يقول:

لا توجد مشكلة حلها لا يلين
عشرون فقط
تكفيك لطرد السحاب عن
اليابسه.(٢٦)

ويقول في موضع آخر في نفس المعنى:

عشرون تحل جميع المشاكل ما كان
منها وما سيكون
في وجهك تنفتح الأبواب وتغلق
دونك أبواب. (٢٧)

وفي حديث الشاعر عن معاناته من



الوحدة، فرن ذلك بقطه الذي كان يعيش معه في منزله، مشبها وحدته، بوحدة قطه. وهكذا كلما ذكر وحدته إلا وكان قطه حاضرا يقتسم معه نفس المصير، ونفس المعاناة، حيث تكرر الحديث عن وحدته الشبيهة بوحدة قطه ست مرات متتالية في المقاطع الأخيرة من قصيدة " مثل هذا القط تماما ".

هذه الوحدة التي كانت تزداد قسوتها كلما حان الليل وحاصره بجبروته وهوله. كان لا يخفف من لظاها إلا بلسمه الشافي الذي كان يلوذ به والذي يعتبره أول الدواء في كل إحنه التي كانت تنغص عليه الحياة إنها القصيدة. يقول:

مثل هذا القط تماما أعيش وحيدا
جوعه لا يعرف معنى الصمت
وجوعي لا يكتب يوما قصيده. (٢٨)

ويقول في موضع آخر:

مثل هذا القط تماما تلقي الوحدة
بي في أتون الشتات
لا أحمل إلا مسودة لقصيده.(٢٩)

لقد دفعت الوحدة الشاعر إلى كره الحياة مما جعله يبحث عمن يتبناه فلم يجد إلا القصيدة. يقول:

كنت وحدي
كرهت الحياة وحيدا
بحثت عن امرأة تتبناني
لم أجد يا إلهي إلا قافية عانسه. (٣٠)

وفي الختام، وبعد كل هذه الأسباب، الداخلي منها والخارجي. وبعد كل الظروف القاسية التي تكالبت على الشاعر وجعلته عرضة للآلام والأحزان على اختلاف ألوانها وأوصابها. لم يستسلم، ولم يعلن عن انهزامه واستسلامه بل ظل عنيدا مصرا على المضي قدما. يقول:

وها أنا أمضي وحيدا كما قد بدأت
وأيامي كلها سبت
وما للقصيدة صوت.(٣١)

نعم لقد ظل عنيدا مصرا على العيش رغم كل العقبات الكأداء، وكل الآلام والأحزان والأشجان. يقول:

سأعيش برغم الزمان الوبيل
كاسرا فوق الجريد
سأغمس آلامي في ماء القصيده.(٣٢)

وهنا لا بد من الإشارة إلى أن الشاعر قد وقع في تناص مع الشاعر التونسي أبي القاسم الشابي الذي يقول:

سأعيش رغم الداء والأعداء كالنسر فوق الصخرة الشماء.

* كاتب من المغرب.

الهوامش

١- الدواوين المشار إليها أعلاه هي بالإضافة إلى التي ذكرت في المتن كالتالي: مراكش، عندما ترقص الجراح، بالشعر أزوق هذا المدى، الأشذاب، للنجوم تراتيلي، على النهج.
٢- مساءلة الحداثة: كتاب الشهر (٥) سلسلة شراع نجيب العوفي ص: ١١٥
٣- أعمال شعرية للشاعر إسماعيل زويريق صدرت في صيف سنة ٢٠٠٥م
٤- لسان العرب لابن منظور: الجزء ١٥ ص ٣٦٠
٥- الشاعر المقصود هو: المعتمد بن عباد (محمد) ثالث سلاطين بني عباد في إشبيلية وآخرهم. خلف أباه المعتضد ١٠٦٨. استنجد بالمرابطين ضد ألفونس ٦ فأنجدوه ثم طمعوا في بلاده. مات في أغمات. كان شاعرا وكاتبا مترسلا. له ديوان. وهو صاحب القصيدة المشهورة التي تبتدئ بهذا المطلع:
فيما مضى كنت بالأعياد مسرورا فساءك العيد في أغمات مأسورا
٦- قارعة الهذيان: شعر إسماعيل زويريق. الطبعة الأولى ٢٠٠٥ دار وليلي للطباعة والنشر ص: ٧
٧- وهج الليلة السابعة: شعر محمد فريد الرياحي. مطبعة فضالة ٢٠٠٥. ص: ١٢
٨- قارعة الهذيان: ص ٨ و٩
٩- نفسه: ص:١١
١٠- نفسه: ص: ١٣و١٤و١٥.
١١- نفسه: ص: ٢١و٢٢.
١٢- نفسه: ص: ١٦.
١٣- الرؤية والفن في الشعر العربي الحديث بالمغرب: أحمد الطريسي أعراب: الدار العالمية للطباعة والنشر بيروت لبنان. ص: ٧٧.
١٤- انظر الصورة الوثيقة، والصورة النموذج، والصورة الرؤيا. في كتاب: " الرؤية والفن " ص: ٧٧و١٦٣و٢٣٩.
١٥- الرؤية والفن: ص: ٢٤٨.
١٦- قارعة الهذيان: ص:١٣.
١٧- نفسه: ص: ٥٦.
١٨- نفسه: ص: ٥٩.
١٩- نفسه: ص: ٥٩.
٢٠- نفسه: ص: ٢٧.
٢١- نفسه: ص: ٢٥.
٢٢- شعر قمت بنثره وهو لشاعر عربي.
٢٣- قارعة الهذيان: ص: ٢٣.
٢٤- نفسه: ص: ٢٧و٢٨.
٢٥- نفسه: ص: ٣١و٣٢.
٢٦- نفسه: ص: ٣١.
٢٧- نفسه: ص: ٣١.
٢٨- نفسه: ص: ٤٩.
٢٩- نفسه: ص: ٥٠.
٣٠- نفسه: ص: ٦٠.
٣١- نفسه: ص: ٦٩.
٣٢- نفسه: ص: ٦٥.

مساحة للتأمل

فتنة الطريق!

نادر رنتيسي*

مع تنامي شهرة المبدع تضطرد ظاهرة الاتكاء على مجده في اتجاهين: مديحا؛ وهو أمر يحقق للناقد أو الصحفي العجول رصيدا سهلا من القرّاء الذين هم على أتمّ الاستعداد للمشاركة في تشييد الأسوار حول برج المبدع..

وهذا الاتجاه يساهم في تحصين الأسوار حول المبدع، وإسباغ الجلال على هالته بتكثيف الضباب حوله، والغيوم الملامسة لسطح برجه العاجي..؛ حتى تصبح مجرد محاولة خدش الهالة ضربا من ضروب الكفر والردة..!

حتى القرّاء ساهموا في تقليم الأرض حول تلك الأبراج، من البناء اللبنيّ، بإعادة تدوير النتاج الإبداعي عن فئة قليلة، لتصبح حصيلة المعرفة لدى ثلاثة أجيال عربية على الأقل لا تخرج عن اسمين في كل حقل من حقول الآداب والفنون..

وعلى النقيض تماما، يسير الاتجاه الآخر الذي يقترب من محاولة اغتيال الشخصية في سبيل الصعود على مجدها، بالبحث عن حجر مهمل سقط عرضا من قامة المبدع ليجعله كاتب أحدب حجر الزاوية في تصويب قامته أمام انتصاب البرج..!

والقامات الإبداعية العربية التي تعرّضت مجملها لعمليات اغتيال أدبية، كانت تدفع الجزية عن ناقد يبحث عن أيسر المنابع لتحبير رسالة الماجستير أو الدكتوراه في مسلمات الأدب، أو عن صحافي يرقط مقاله بمقولات مبدع كبير حتى ليجسّ عضد حجته، أو عن قارئ أجرد الرأس يتشدق ببيتين من الشعر مشكوك في نسبهما ليدلق حضوره اللزج على القارئ المفترض..!

ولعل الشاعر العربي محمود درويش يعد أبرز تلك القامات التي حاول الكثيرون تسلقها والاتكاء على كتفها، ذات اليمين وذات الشمال: فلا يكاد يمرّ شهر على ملحق ثقافي عربي إلا وثمة مقاربة أو دراسة أو مقالة تتعرّض للشاعر وفق الاتجاهين السابقين، من دون إغفال حقيقة أن القليل من النقد والمتابعة جرى في موازاة نصه ندا بند.. كما يشكو الشاعر في كل مناسبة.

ظل قراء درويش "الكلاسيكيون" يحاصرونه "بحبهم القاسي": ذلك الحبُّ الذي يلوي المفردة المحلقة باتجاه واحد: فلسطين!

ولما راح يتعاظم البناء حول الأبراج العالية ظهرت فئة استهوتها خلخلة الأسوار حتى وإنْ اقتضى الأمر التسلسل من أسفلها. ذهب البعض إلى ذلك مدفوعا بالنوايا الكبرى؛ تلك التي لم تكن تقلُّ بطولة عن إماطة اللثام عن حقيقة متوارية..

وأجلى شاهد على ذلك ما يتعرّض له، أيضا، الشاعر العربي محمود درويش بين فترة وأخرى من اتهامات لا تصمد أمام دفقة ريح عرجاء. إلا أن جماهيريته العالية التي تصل حد النجومية في الوطن العربي من أقصاه إلى أقصاه، شكلت رغبة لدى بعض الكتاب الذي راحوا يقفون على أطراف أصابعهم في مواجهتهم له بكتب تستقصي انحدار خطوط التسوية في شعره تارة، ومقالات "تنطلق من التزام كاتبها في القضايا الوطنية والقومية لفقراء الناس"، الذي يحتم عليه أن يتصدى بالقراءات الممكنة وغير الممكنة لنوايا درويش السياسية..

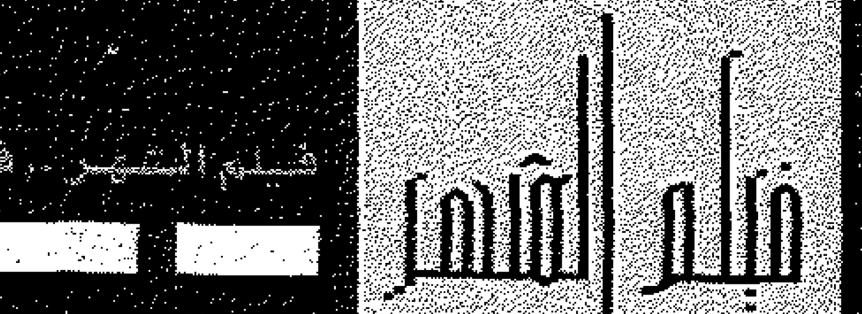
و ما زال البعض يستهجن على درويش أن يرثي فتى ثقبت قلبه شامة امرأة، وأنْ ينزاح بنصه إلى الإنسانيات "طالما أن شلالات الدماء لم تتوقف".. ولا غرابة في أن يظل البعض يعزف على وتر غير مشدود بأن درويش بذلك كله يفتح قناة علنية إلى جائزة نوبل..؛ ذات الاستحقاقات الباهظة!

ربما يكون من العبث التوقف عند هذه الآراء مجتمعة إلا بوصفها حزمة "فوبيا" ساهمت بها طبائع ثقافية عربية مشتركة.. راحت، مرة، تصقل الخشب حتى صار لامعا كالمرايا ليرى النرجسيّ ذاته، أو في مرات أخرى حين تنفخ الدخان على البلور فتحجب عن نفسها رؤية البريق مغترا ببهائه..!

وليس على سبيل الدفاع عن درويش، أو رتق شرخ في السور حول البرج، القول أن صاحب "الظل العالي" راهن على ذائقة القارئ حين أخذ بأذنه نحو مناطق بكر لم تطأها تجربته من قبل، وأنه نشر فلسطين على كل كوكب، كما قال الشاعر الراحل نزار قباني مرة، وأنه الشاعر الذي مضى إلى البيت من دون أن يُفتن بالطريق!

.. وسيضحك هنا قارئ درويش حين يزم شفتيه هازئا أن هذا يناقض ما قاله الشاعر على رؤوس الأشهاد.. لكنني مثل الشهيد لا أصدق الزغاريد، وأصدق دمع الأب حين يتعجبُ تبدل الأدوار!

* كاتب وصحافي اردني



يحيى القيسي*

"السفارة في العمارة" لعادل إمام

القضايا الجادة حينما تصبح عرضة للكوميديا الساخرة

رغم مرور ١١٠ سنوات على انطلاق السينما في العالم، ووصولها إلى درجات قصوى من العمق في المضامين، والتعبيرات البصرية والأدائية المذهلة، والتقنيات المبتكرة، والمؤثرات التي تحول الخيال إلى حقائق تدب على الشاشة، فإن السينما العربية لا تزال تحبو رغم تاريخها الطويل، عدا عن وقوع غالبية أعمالها في النمطية والتكرار والاجترار، والضحك على ذقن المشاهد العربي الذي لا يجد مناصا بين الحين والآخر من التورط في مشاهدة فيلم يعبر عن روحه باللغة والأجواء وعناصر الأداء، وهذا الأمر يجعل من الابتزاز "النفسي" لهذا المشاهد عنصرا أساسيا فيما لا يرقى التعبير الفني والأدائي غالبا إلى بعض درجات مما وصلته السينما الغربية والهوليودية تحديدا.









ولعل ما جعلني أفتتح مقالتي هنا بمثل هذا التشاؤم أو نقد الذاتي ما شاهدته مؤخرا من فيلم جديد للنجم سري عادل إمام أثار الكثير من اللغط حوله وهو " السفارة العمارة " وعده البعض فيلما تحريضيا ضد التطبيع مع سرائيل، ورأى بعضهم فيه فيلما وطنيا يريد أن يجعل من ام في شيخوخته مناضلا عتيدا، في حين ذهب عدد من نقاد إلى عكس ذلك. ولكن قراءة متأنية لهذا العمل تجعلنا ا نخرج بنتائج غير محمودة على صعيد بنية الفيلم طابه. ففي ظل النقد المتهالك، والحماس المبالغ فيه بعض النجوم، ورغبة بعض الكتاب في جعلهم "ملائكة " لا يهم الباطل من بين أيديهم ولا من خلفهم، وفي ظل شعور في اغلب الأحيان بأن الأمور قد اختلطت، لا يملك باحث المتأني عن الحقيقة، إلا أن يؤشر على مواطن ضعف والقوة بدلا من استعراض تفاصيل الحكاية المبذولة راغبين، أو المدح المجاني بسبب الوقوع تحت سطوة الوطنية نية أو التاريخ الطويل للنجوم...!

جوان رغم شيخوخته

ولكن ما الذي يدور في هذا الفيلم الذي كتب قصته يوسف اطي، وأخرجه عمرو عرفة، وقام ببطولته المطلقة عادل ام؟ وكيف تمت معالجة موضوعه الشائك؟

هنا نمر قليلا على حكايته، إذ نتعرف أول الأمر على صور وية لمدينة دبي. وترافق هذه المشاهد الأولى السياحية ابع موسيقى عمر خيرت، ولعل من الضروري هنا الإشادة بقدرات خيرت على تأليف قطع موسيقية معبرة، تناسب الجانب الأدائي للشخصيات، وتنسجم مع أجواء الفيلم. ونتعرف أولا على المهندس المصري شريف خيري " عادل إمام " الذي يعمل في شركة نفط، ونتعرف أيضا على الطفل الفلسطيني إياد، ووالده صديق شريف، حيث يعملان في الشركة نفسها، ويبدو شريف الأعزب زير نساء، وتقوده إحدى مغامراته إلى أن يطرد من العمل ليعود بعدها إلى مصر بعد غياب نحو عشرين سنة في دبي، حيث يكتشف بعد عودته أن شقته الواقعة في إحدى العمارات قد جاورتها السفارة الإسرائيلية. وما بين صدمة وقبول يتعرض شريف إلى مجموعة من الإشكاليات، ويصبح أمام الناس مرة خائنا ومرة بطلا، وخلال كل ما يجري له ينكشف لنا نبض الشارع المصري المناهض للتطبيع. ويحاول الفيلم أن يطرح هذه الإشكالية التي تواجه الجانب الرسمي الممثل بأجهزة الأمن التي تريد أن تؤدي دورها للمحافظة على مصلحة الدولة العليا، ونبض الناس الحقيقي الذي قد يتمثل في الأحزاب المعارضة والمستقلين والجماهير العريضة والناس البسطاء، ويمثل هذا الجانب الممثلة داليا البحيري المدرسة في الجامعة والمناضلة اليسارية. ولكن القضايا الكبرى العادلة قد تقع تحت وطأة

قراءة متأنية لهذا العمل تجعلنا ربما نخرج بنتائج غير محمودة على صعيد بنية الفيلم وخطابه



تقديمها بشكل ساذج أو ساخر، أو يتم طرحها بشكل غير جدي بحيث تفقد هالتها، وتضع المشاهد في حيرة بين أن يأخذها بشكل جاد أو ينطلق ضاحكا منها أو عليها على سبيل الترويح أو التسلية، وهذا ما يحصل في هذا الفيلم.

وأول المآخذ على هذا الفيلم إصرار عادل إمام على أنه لا يزال شابا يتدفق فحولة، وأنه دونجوان تتهافت النساء عليه، فمن المعروف أن الرجل قد تجاوز الستين بكثير، ويبدو عجوزا في ملامح وجهه وتفاصيل جسده، فلماذا كل هذا الإصرار على أداء هذا الدور المتهافت، ولقد بدا أيضا في فيلمه " عريس من جهة أمنية " بمثل هذا الأمر. وأيا كانت المبررات الكوميدية فإن مثل هذا الدور المكرر قد أصبح مستهلكا، ومثيرا للسخرية، والشفقة معا.

لقد بدت الدوافع النضالية لشريف في هذا الفيلم مقرونة بالجنس، فهو يلاحق المناضلة اليسارية طمعا في قضاء ليلة ساخنة معها لا من أجل الاقتناع بمواقفها، وهو يتعاون مع أمن العمارة التي يقيم فيها من أجل أن يسهلوا له دخول النساء، وتبدو شخصية المرأة في الفيلم عبر نماذجها المطروحة إما أن تكون مناضلة بشعة، ومعقدة، أو بائعة هوى جميلة تنساق إلى وكر شريف بقدميها...!

أول المآخذ على هذا الفيلم إصرار عادل إمام على أنه لا يزال شابا يتدفق فحولة، وأنه دونجوان تتهافت النساء عليه، فمن المعروف أن الرجل قد تجاوز الستين بكثير، ويبدو عجوزا في ملامح وجهه وتفاصيل جسده

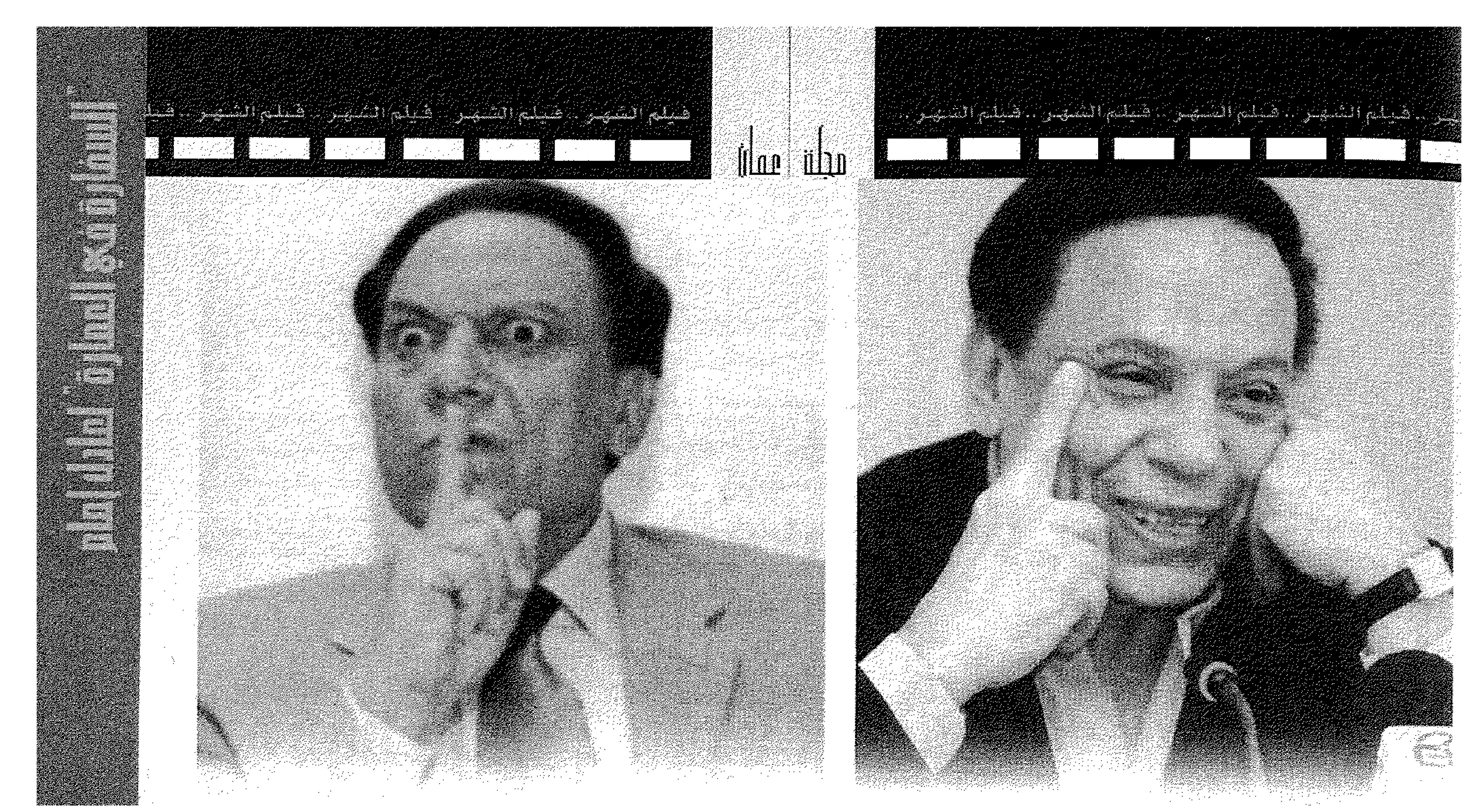
السخرية من أمل دنقل

إن مناقشة الشخصيات التي حفل بها الفيلم ودورها سيؤدي بالنتيجة إلى كشف تلك الأخطاء أو الخطايا التي ارتكبت، فالنوايا الحسنة، والوطنية الحماسية لا يمكن أن تكون مغلفة بكل هذا الكم من السخرية والتسطيح من أجل الإضحاك فقط ولا شيء غيره... وعلي أن أعترف " مرغما " أنني كنت أحد الضاحكين من المواقف الطريفة والأداء التعبيري، وبعض الجمل، ولكن ليست العبرة في هذا الأمر الطارىء بل في مجمل الخطاب والشكل التعبيري " المفخخ".

إحدى الشخصيات صحفي حشاش، وهو صديق قديم لشريف، ويبدو الصحفي الذي يعمل في جريدة تدعى " لا " متوترا طوال الوقت، ومستفزا، لا يتوقف لحظة عن الانتقاد، وكأن صورة المعارض يجب أن تكون بمثل هذا السوء، وفي إحدى المشاهد يقرأ مقاطع من قصيدة أمل دنقل الشهيرة التي كتبها احتجاجا على زيارة السادات لإسرائيل ومنها:

" لا تصالح.. ولو منحوك الذهب.. أترى حين أفقأ عينيك... ثم أثبت جوهرتين مكانهما.. هل ترى؟ هي أشياء لا تشترى.."

وبالطبع فقد تم تناول هذه القصيدة بطريقة ساخرة، وتبدلت بعض عناصرها، لتدل على حجارة الشيشة بدل الجواهر، وهذا ما دفع مجموعة من الكتاب والمثقفين المصريين إلى إصدار بيان يستنكر سخرية الفيلم من قصيدة دنقل، ومسخها، وممن وقع على هذا البيان كما أشارت الصحف " صنع الله ابراهيم،



محمود الورداني، يوسف أبو رية، محمود القرني، عبد المنعم رمضان وغيرهم..".

أما الشخصيات اليسارية أو المثقفة في الفيلم فقد بدت عصابية الطابع، ومهووسة بالمعارضة، وموتورة بشكل دائم، فالنساء بشعات، عدا مدرسة الجامعة "البحيري"، و تمتلأ بيوتهم بالكآبة مع صور ماوتسي تونغ وعبدالناصر، وماركس، ولينين، وينشغل بعضهم بقراءة رواية "الحب في زمن الكوليرا" لماركيز فيما ينسى نظافته الشخصية، وهكذا بدت الصورة بشعة ومثيرة للتقزز للمناضل والمثقف، كما أن الشخصيات متناقضة مع رأيها الأول، فهي تدين شريف لمجرد أنه يسكن في شقته جارة السفارة الإسرائيلية، ولكنها لا تتورع عن الذهاب إليه في شقته والاحتفال بعيد ميلاده، وقضاء لحظات سعيدة، وهذا التناقض ينطبق على المناضلين وشلة الأنس كالمحامي والصحفي من الحشاشين. أما صورة رجال الأمن المصريين فقد بدت أيضا غير محمودة، ومثيرة للشكوك، فالضابط يتماشى مع شريف ورغباته، من أجل أن يحتمل جيرانه الإسرائيليين ولا يثير غيظهم، فيما تنتشر عشرات العناصر هنا وهناك في وضع مبالغ فيه من أجل الحماية، ولعل هذا الأمر قد بدا أيضا صارخا في فيلم إمام السابق "عريس من جهة أمنية".

صورة الفلسطيني والإسرائيلي

ولكن ماذا عن صورة الإسرائيليين والفلسطينيين كما ظهرت في الفيلم ما دام أنه يتناول بشكل أساسي هذا الموضوع الشائك؟ يمكن بوضوح ملاحظة صورة الفلسطيني من خلال الطفل إياد ووالده، حيث يعيشان معا في دبي، ويبدو إياد بسنواته التي تقارب العشرة، ذا وعي سياسي يتجاوز عمره، فهو يتحدث عن كوفي عنان، وخافيير سولانا، ويناقش صديقه المهندس شريف محيي في السياسة ويتفوق عليه، ثم آن المشكلة تكمن في الصورة النمطية للطفل الفلسطيني حيث يلبس الحطة السوداء، أو يضعها على كتفه، وهذا أمر مستغرب أن يحصل دائما. فكل اللقطات التي بدا فيها إياد كان يضع فيها الحطة المرقطة على كتفه، وكأنه يغدو بدونها غير فلسطيني، ثم أن لهجته مصرية بالكامل، ووالده أيضا، وخلال أيام معدودة من عمر الأحداث في الفيلم نتعرف على سفر إياد إلى فلسطين، واستشهاده. وتلعب الصدف بشكل واضح في أحداث الفيلم، فمعظم الأحداث تخضع للصدف المثيرة للسخرية، فحين يكتشف شريف استشهاد صديقه الصغير إياد تتبدل مواقفه، ويصبح فجأة مناضلا يطرد السفير الإسرائيلي وضيوفه من بيته، أما صورة هذا السفير الذي قام بدوره الممثل لبيب لطفي، فقد بدت صورة الرجل الواثق من نفسه، المهذب، الذكي، والذي يعرف حق الجار على جاره، حتى أنه يزوره مع قالب كاتو محتفلا بعيد ميلاده. وعموما فإنه من الظلم التعامل مع هذا الفيلم كحالة فنية تستدعي تحليله، والنظر إلى خطابه بعمق، وربما لولا موضوعه السياسي، وردود الفعل التي صاحبته، لمر تماما بكل هدوء مثل أكثر من ١٠٠ فيلم قدمها عادل إمام عبر مسيرته، ولا تكاد تحفر في وجدان المشاهد العربي فنيا وموضوعيا شيئا مذكورا. ففي معظم أفلامه يصر إمام إلى العودة إلى حركاته "التي تظهره غبيا أو أزعر" كما في مسرحية "مدرسة المشاغبين" الشهيرة، وتظل تتكرر قسمات وجهه المندهشه، وعباراته الساخرة. ولهذا يبدو ضحكنا أحيانا كمشاهدين بأثر رجعي، أي أننا نتذكر ذلك الضحك المتواصل الذي انتابنا في تلك المسرحية الفريدة. أما على صعيد التقنيات، والمؤثرات، وتوظيف التكنولوجيا الحديثة في هذا الفيلم، فلم يظهر لنا شيئ فريد، رغم أن المخرج قد وظف لقطات جميلة في بداية الفيلم مصورة من الجو بالطائرة، وكان استخدامه للمجاميع في المظاهرات موفقا أيضا، إضافة إلى لقطة انطلاق الصواريخ على شقة شريف رغم أنها تحولت بعد ذلك للقطة كرتونية الطابع، إذ نال الدخان فقط من شريف ورفيقته رغم أن المكان قد بدا مدمرا بالكامل. والطريف في الموضوع أن غياب شريف عن شقته لبضعة ساعات، جعلت المكان يعود من جديد إلى عهده بقدرة قادر. وعلى كل حال أجدني غالبا ما أصاب بالندم بعد مشاهدتي لفيلم عربي، ولا سيما إذا بدأت بمقارنته مع فيلم غربي، من ناحية القصة وحبكتها، وأداء الممثلين، والمشهدية البصرية، والمؤثرات، والقدرة على الإقناع، والمواقف الكوميدية الأصيلة، ولهذا لا ينبغي لنا الاستمرار في الشكوى من تجاهل الآخرين لفننا السينمائي ما دمنا لا نحترم المبادىء الأساسية التي تحكم تقديم الفن للناس وأهمها النوعية الجادة، والإبتكار، والبعد عن التهريج، والأداء العالي، والقدرة على الإقناع، والكرم في الإنتاج، والمنافسة مع العالم كله لا الاكتفاء بالرقص في العتمة.

---

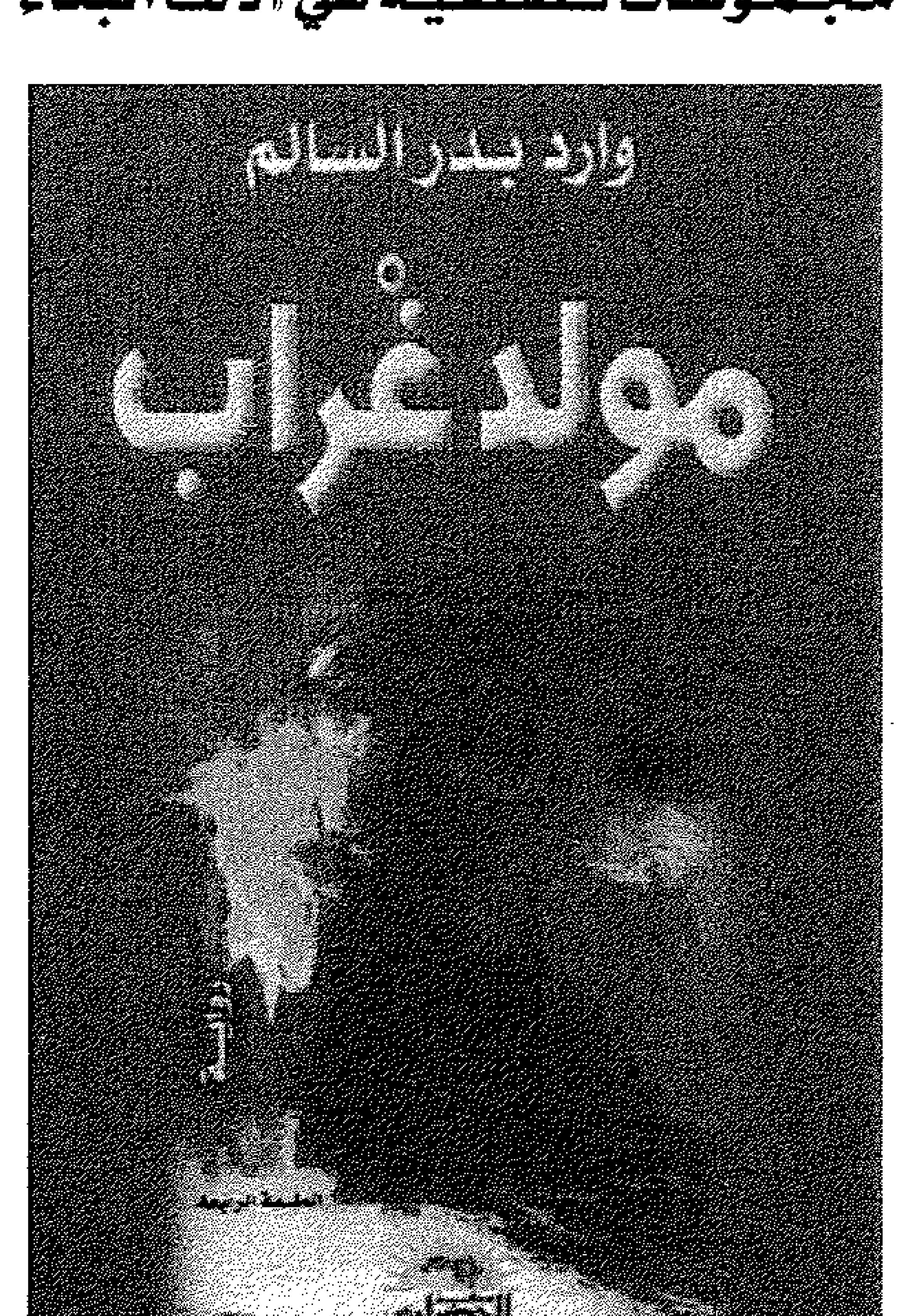
* كاتب وصحفي أردني
yahqaissi@homail.com

«مولد غراب» .. مولد أوهام



قراءة: هدية حسين *

من داخل مستعمرات القصب والبردي في أهوار العراق، ومن نسيج العلاقات الاجتماعية وذاكرة الأجداد. تنبثق رواية «مولد غراب» للقاص والروائي وارد بدر السالم، مثلما فعل في رواية سابقة بعنوان «شبيه الخنزير» ومجموعة قصصية بعنوان «المعدان» .. وقبل أن نخوض في هذا العالم المهمش والمنسي. نذكر أن لوارد بدر السالم ست مجموعات قصصية هي «ذلك البكاء الجميل» ١٩٨٣ و «أصابع الصفصاف» ١٩٨٧ و «جذوع في العراء ١٩٨٨ و «بيتنا» ١٩٩١ و «المعدان» ١٩٩٥ و «عكس المقص» ٢٠٠١ .. وله ثلاث روايات هي «طيور الغاق» ٢٠٠١ و «شبيه الخنزير» ٢٠٠٤ و «امرأة خارج الجمال» ستصدر قريباً.. ونصاً طويلاً صدر عام ١٩٩٤ بعنوان «انفجار دمعة» و «جنة العميان» مجموعة نصوص صدرت عام ٢٠٠٠.



أما رواية «مولد غراب» التي نحن بصددها فقد صدرت طبعتها الرابعة عن مركز الحضارة العربية في القاهرة وكانت طبعتها الأولى قد صدرت ببغداد عام ٢٠٠١، وتقع في سبع وسبعين صفحة من القطع المتوسط، لكنها رواية غرائبية مكثفة أحدثت جدلاً نقدياً واسعاً في الوسط الثقافي العراقي لما تتركه لدى القارىء من إرباكات وإسقاطات وتأويلات لا تنتهي .. قسّم وارد بدر السالم روايته إلى أربعة أقسام تحمل العناوين: «مفاتيح الكلام» و «مفاتيح السؤال» و «مفاتيح السيّد» و «مفاتيح الخطأ والخطيئة».

من ذلك العالم الغريب المحتشد بالناس والنباتات والحيوانات والأشباح، ومن تلك الضفاف والأكواخ والصرائف، تبدأ الرواية، حيث حركة المجاذيف لمشحوف يشق الماء في ليلة باردة، ورجلان ملثمان يرومان الوصول إلى الضفة الأخرى من الهور الواسع.. بينما مضيف الشيخ حسن الذي غادره الرجلان، يعج بالرجال الموتورين، بعيون تتناوب القلق في لمعانها، وشفاه يابسة من البرد والكلام الكثير الذي يدور في حلقة مفرغة.

إلى أين يمضي الرجلان الملثمان؟ لا تدري. فمفاتيح الكلام تأتيك رويداً وتأخذك على مهل .. الملثمان يعرفان أن الدرب طويل وشاق إلى «هور العكر» المكان الذي يقصدانه .وهو المكان ذاته الذي يحج إليه الناس، قاطعين النهارات والليالي المظلمة، وتقصده القرى المفجوعة، والعشائر المتقاتلة ، والرجال الممسوسون والمطاردون.

على بعد .. حين بدأ الرحلة ، وفي الطريق المائي، لاح على جانب من الضفاف كوخ متوحد ومنعزل، كأنه وُجد منذ أزمنة بعيدة .وثمة أشباح تختلط بظلمة المساء .. خلفا الكوخ وراءهما ودخلا كثافة القصب والعنكَر الممتد إلى مياه أكثر عمقاً، تاركين أمواجاً غليظة وزبداً كثيراً حتى وصلا إلى ممر مائي ضيق ثم خرجا منه إلى فضاء مائي أكثر سعة قاصدين الوصول إلى مزار السيد عنبر.. فمن هو السيد عنبر وماذا يريدان منه؟

إنه السيد المبروك، القصي الذي يجد عنده الجميع «أمناً حقيقياً وسلاماً مُتمنى وشفاءً من أمراض قاتلة أو ممن ركب الجن رؤوسهم وأحالهم إلى كائنات أخرى»

«مولد غراب» .. مولد أوهام

سيصلان إليه ويقفان بين يديه ويُخبرانه بالمصيبة التي حلت بقريتهما والتي لا تشبه مصائب الدنيا، ولطالما وجد سيّد الأهوار حلولاً لكثيرين قبلهما من قرى مجاورة:

– يا سيد عنبر رأتك القرية في حلم أخضر بلون القصب، وها نحن نقصدك في زمان القحط والجوع، إننا نموت يا سيدنا.

– لله حكمة في كل شيء، تمسكوا بالصبر والصلاة، وأعينوا بعضكم على بعض، اقتسموا الرغيف الواحد، واشربوا من طاسة واحدة.

– يا ولي الله الصالح، هذا ولدي بين يديك ما قال كلاماً منذ ولدته.

– انطق باذن الله يا ولد واذهب مع امك وكن ولداً عاقلاً.

تلك هي الصور، وغيرها من الكرامات تمر في رأسي الرجلين وتفتح كوّة للضوء والأمل برغم أن ما حدث لقريتهم لا يشبه ما مرت به جميع القرى من كوارث. ولا يمكنهما تصديق كلام الشيخ حسن من أن ما حدث قضاء وقدر كما أراد أن يُفهم الرجال في المضيف.. لا يمكن تفسير الأمر هكذا. بل إنه فضيحة للعشيرة كلها وللقرية وللقرى المجاورة، وهو خزي ما بعده خزي للنساء وللرجال على السواء.

ما كان بإمكان الشيخ حسن أن يوقف تدفق الألم في الصدور بعدما وقعت الفضيحة .. والرجلان الملثمان – وبعد رحلة مضنية في الهور – وصلا إلى قرية السيد عنبر، تلوح في رأسيهما كراماته وحلوله للمشاكل المستعصية فهو «المرجع الحاسم لقرى الأهوار البعيدة، وسيد المسافات مهما بعدت وتباعدت في الدروب المائية الوعرة».

يمضي وارد بدر السالم .. متنقلاً بين رحلة الرجلين وما شابها من مشاعر متناقضة بالوصول من عدمه، وبعمق الهور وكثافة قصبه ومما سيقع لهما.. وبين الشيخ حسن ورجاله الذين يحاصرونه بالكلام الذي .. تفجر بعد صمت .. مباغتين شيخهم بوقاحة ومحمّليه المسؤولية عما حدث. هذا يقول كلاماً .. وذاك يرد بكلام .. كثر اللغط وحامت الشكوك حتى وقف رجل قصير القامة وأوقف الكلام «هناك ظالم وهناك مظلوم بيننا، فإذا ما عرفنا المظلوم يجب أن نعرف الظالم .. علينا بالولي الصالح السيد عنبر. فهو المعين».. استحسن الرجال فكرة القصير.. ولهذا، وعند الصفحة ٢١ يخبرنا وارد بدر السالم بسبب الرحلة التي قام بها الرجلان الملثمان .. وعند هذا الحد ينتهي القسم الأول .. لندخل في القسم الثاني «مفاتيح السؤال» حيث وصل الرجلان إلى مزار السيد عنبر .. ولم نعرف بعد ما هي الفضيحة التي حدثت في قرية الشيخ حسن.

يحشرنا وارد بدر السالم مع شخوص روايته لتصيبنا عدوى ذهولهم وتخلخل قناعاتهم .. تلك هي اللعنة التي حلّت على الجميع .. ولهذا السبب كان الشيخ حسن آل خيون يجمع رجال القرية وسادتها والعارفات بالسحر وقارئات البخت

ومن عالم القرية البائسة التي تعاني وطأة الفضيحة إلى عالم روحاني أذهل الرجلين. اذ انفتحت ابواب المزار لهما: «فاجأهما ضوء شديد السطوع، ينعكس من مرايا متوهجة تزداد صفاءً وألقاً في كل لحظة قدسية منبهرة بالصمت الخالص وروائح البخور الطاغية» .. انبهرا بكل شيء .. المرايا والفراشات التي تحلق حول الأضواء والسجادات المبرقشة والكتابات القرآنية المكتوبة بماء الذهب .. والأقواس والرايات الخضر وكل شيء .. حتى أحسا بأنهما أخف من أن يكونا مجرد رسولين مبعوثين من شيخ ارتبطت به فضيحة .. ظلا مستسلمين لفضولهما وذهولهما حتى دخل عليهما السيد عنبر بوجه متفتح وطلعة مبهرة وقامة طويلة وغترة خضراء مسفوفة من خيوط البريسم والفضة .. فقبّلا يده الصغيرة التي تشبه يد ملاك وظلا ينظران إليه بإعجاب لا حدّ له .. وبين ذهول وذهول .. واطمئنان وسلام راحا يخبران السيد عنبر عن هدف زيارتهما .. تكلما متناوبين .. بتردد وارتباك .. حتى وصلا إلى لب المشكلة / الفضيحة «عفوك يا مولانا .. اعذرنا فاننا لا نعرف كيف بدأت اللعنة .. إلاّ أننا منذ أيام قليلة فقط عرفنا .. أنت تعرف يا سيد أن بين الصدق والكذب مسافة .. من هنا إلى هناك .. من يقدر أن يصدق أن رجلاً في الثلاثين من عمره يحبل كما تحبل النساء!!».

فرّت الابتسامة من شفتي السيد عنبر وخيم العبوس على وجهه، فيما واصل الرجلان الحكاية «.. هذا ما حصل .. حبل رجل في قريتنا لظروف ما قدرنا على تفسيرها .. كشفت عليه مولدة القرية زهرة .. وهي خبيرة بأمور الحمل والولادة».

من هنا، وعلى الصفحة ٣٢ من الرواية تبدأ الأسئلة الصعبة، ويحشرنا وارد بدر السالم مع شخوص روايته لتصيبنا عدوى ذهولهم وتخلخل قناعاتهم .. تلك هي اللعنة التي حلّت على الجميع .. ولهذا السبب كان الشيخ حسن آل خيون يجمع رجال القرية وسادتها والعارفات بالسحر وقارئات البخت .. لكن أحداً لم يستطع أن يفسر لغز الرجل الحامل .. وللسبب ذاته أبحر الرجلان – كما أسلفنا – طالبين الحل والستر من السيد عنبر .. أما الرجل الذي أدركه الحمل فيعرّف به المؤلف على لسان الرجلين بالقول «إنه رجل جاء إلى القرية منذ سنوات طويلة .. لا أصل له ولا فصل.. يسمونه غراب .. ليس له والد أو أم .. وجده الشيخ حسن على جرف الشط منذ كان طفلاً فآواه ورباه وبنى له كوخاً .. وعاش كل هذه السنين حتى صار ما صار.»



ومن قلق إلى قلق، وفي جو مشحون بالترقب والصمت بعد كل جملة يقولها الرجلان، تتصاعد لغة الرواية وتحبس الأنفاس، بينما السيد عنبر يستمع وينظر إلى حفرة الجمر أمامه، وينكمش .. وتتبعثر الأفكار في رأس الرجلين .. والليل يمتد ويصل إلى هدأة الربع الأخير.

وهناك .. على الطرف البعيد من الهور تتساءل الأسئلة عمّا حدث وكيف حدث، وعن الفضيحة التي ستنتقل إلى القرى الأخرى، وهم حائرون بشأنها .. فهي حالة شاذة عصفت برؤوس الرجال ولم تجد المفاتيح بعد لحلها. وتكلم السيد عنبر أخيراً ليخبر الرجلين بالحل .. ليس حلاً مباشراً وانما باصطحابهما معه إلى الشيخ حسن .. وبأنه يملك المفتاح الذي سيحل به هذه

المعضلة.

وسنعرف ذلك في القسم الثالث من الرواية «مفاتيح السيد».

❖❖❖

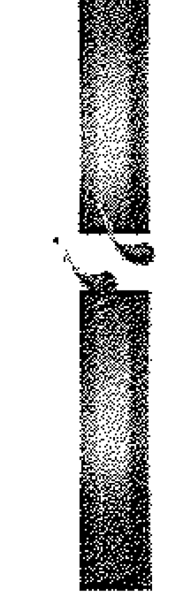
شخصية السيد عنبر تحضر في عدد من قصص وارد بدر السالم - ويبدو أنها شخصية حقيقية تأسطرت بمرور الوقت - ففي مجموعته «عكس المقص» و في قصة «الرأس الأعمى» التي تعد من أجمل قصص المجموعة. تحضر هذه الشخصية بقوة منذ السطور الأولى، متداخلة بالسرد حتى النهاية . «من الواجب أن أقول لك يا عنبر ، إني لم أكن خائفاً في حقيقة الأمر. يا صديقي وشفيعي ملاذي. كذلك من الواجب أن أتساءل امامك. كما تساءل العشرات من قبلي .. هل هناك حقيقة؟ يا رجلاً أضعه بمصاف روحي وأستنير بإشعاعات حكمته في أيامي التي حلكت حتى باتت أياماً عمياء بسوادها المستديم .. إني أفترض يا سيدي ذلك .. أفترض السؤال وأعتكف إلى حزني المشلول بانتظار قرارك العادل»

والكاتب - وارد بدر السالم - هو امتداد لأجداده الذين هرعوا من تلك القرى ليستنيروا برأي السيد عنبر الذي سيزيل عنهم عار الفضيحة ويشعل في نفوسهم ضوءاً لحياة حلموا بها و لم يجدوها .. وهم الآن بانتظار قراره العادل .. ولكنهم ما زالوا غير مصدقين أن هذا الولي الصالح يطأ قراهم .. هذه هي المرة الأولى التي يأتي فيها من أجل بلوى غريبة أفسدت حياتهم .. انبثق الناس من كل كوخ وصريفة، حاملين المشاعل والفوانيس .. ومما زاد في قدسية السيد عنبر أن الرجلين اللذين جاءا به، أكدا أن المشحوف كان يطير فوق الماء والقصب. يسبقهما مشحوف السيد ومعه امرأة مغطاة بعباءة لا يعرفان لأي غرض جلبها.

وصلوا جميعاً في أول المساء واستقبلهم الشيخ حسن وأجلس السيد عنبر في صدر المضيف الذي احتشد برجال القرية ورجال القرى الأخرى .. وتدفقت النساء أيضاً .. وقبعت المرأة المغطاة خلف السيد .. ثم راح نشيجها المكتوم يعلو كلما وجّه إليها كلاماً غريباً حتى انفجرت بالبكاء وهي لما تزل تحت الغطاء «وظل الليل يتقادم في وقت يمر كاتماً علينا الأنفاس، وبانت القرية كأنها داخل سرادق طويل من الصمت المحفور. وهو صمت ربما كنّا بحاجة إليه بعد أيام العذاب الطويل بما تركه فينا «غراب» من هواجس متقاطعة ومشاعر غمرتها الفرقة وملامح فتن كادت تأكلنا والله»

إذن هكذا مضت ساعات الليل .. بين ترقّب وانتظار ومشاعر مضطربة كثّفها وارد وجعلنا نحبس الأنفاس بانتظار ما سيصدر عن الشيخ الجليل الذي ألقى في النفوس بعضاً من سكينته .. وها قد دخلت المولّدة زهرة .. شقّت طريقها بين الناس وجاءت إلى المضيف ليُعلن حضورها انكسار الصمت ولتعلن هي اتهامها الصريح للشيخ حسن وتقول كلاماً لا يليق أمام السيد ورجال الشيخ الذين ضجوا بالضحك لأنهم يعرفون طبعها ولسانها الباشط.. «عشتُ سنيناً وأنا أدور في بطون النسوان .. يا زمن هذا الخلاكم تحبلون؟»

وبين الخطأ والخطيئة مسافة يأخذنا المؤلف إليها .. إلى القسم الأخير من الرواية حاملاً مفاتيحه بلغة لاهثة ونفوس متطلعة إلى من يحل هذا اللغز ويفك طلاسم الرجل الغريب «عذاب» .. يقوم السيد عنبر، يأمر الجميع بالسير معه إلى الكوخ المنعزل الذي يقبع فيه غراب .. تضاء الفوانيس واللوكسات والمشاعل من كل جهة .. يصل الجميع إلى الكوخ المليوخ بالطين وقلوب الرجال تتماوج بالخوف بينما يسمعون صراع الرجل مع آلام الطلق والكل بانتظار اللحظة الحاسمة.. المرأة المغطاة ما تزال خلف السيد والاحتمالات السيئة تتناوش القلوب والمولّدة زهرة تشتم رجالاً بأسمائهم .. وحصة الشيخ حسن من تلك الشتائم هي الكبرى، وها هم يقتربون من كوخ الخطأ والخطيئة، والسيد عنبر يدفع الباب ويدخل دون أن يأذن لأحد بالدخول معه فيعم الصمت وتتسقّط الاذان أي صوت يصدر من داخل الكوخ، ويرتاب الرجال بهذا الصمت الطويل المرير الذي استمر أكثر مما يجب..



إن «مولد غراب» هي رواية تطهير لكل ما يعلق بنا من أوهام؟ نعم إنها كذلك .. ولقد ارتكزت على الموروث العراقي

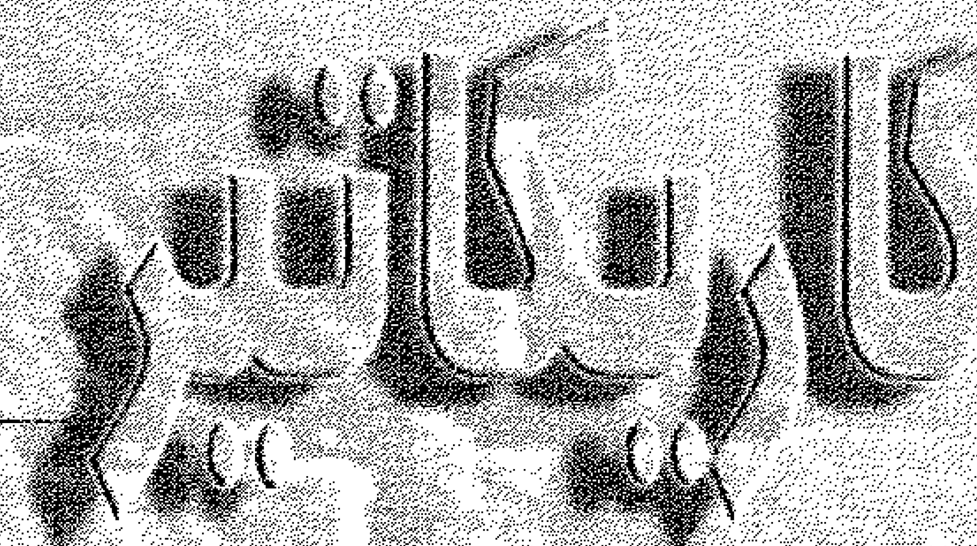
يتلصص البعض من خصاص الكوخ فيشمون رائحة بخور أو نبات عطري ما لبث أن خرج من مسامات الطين والقصب .. ثم تكثّف ونما مثل حلم أبيض وطلع كظلال ناصعة البياض لفت المكان وأحاطت بالرؤوس، فانفتحت الأرواح على الأمل المرتقب «أخذت الزرقة تحط ببطء كما لو أن الفجر سينبثق بعد لحظات ثم انبثق فجأة صراخ وليد جعلنا نفتح عيوننا على سعتها غير مصدقين أن غراب قد ولد فعلاً»

لكن الحقيقة التي يرونها الآن بين يدي السيد لم تكن كذلك .. والخوف الذي جثم على الصدور ولفّ القلوب كل تلك السنين لم يكن إلاّ وهماً .. عاش الناس في أخطائهم سنين طويلة .. لم يكن بوسعهم إلاّ أن يكونوا تابعين لخطى الشيخ حسن، وسادرين في الوهم .. هكذا .. أربك وارد بدر السالم قارئه وسحبه إلى خيط رفيع بين الحقيقة والوهم .. تماماً مثلما فعل بأبطاله .. لا وجود لكوخ منعزل ولا لرجل اسمه غراب .. الإشاعة أخذت حجمها من حجم الوهم الذي جثم على الناس وحجب عنهم الحقائق .. حين خرج السيد عنبر إلى الناس نادى بهم «ما عاد غراب بينكم، لأنه لم يكن بينكم أساساً. فتوهمتم به .وبعضكم أوهم بعضكم الآخر. فصار الذي صار.. لقد خدعتم أنفسكم ثلاثين سنة يا آل خيون .. ستترون ذلك بأنفسكم .. أطفئوا الفوانيس والمشاعل فالفجر آت»

عندها انكمش الكوخ وأخذ بالتلاشي. ولم يكن بداخله رجل اسمه غراب .. تفتحت الأعين على سعتها .. لا شيء يوحي بوجود كوخ .. كانت شجرة سدر تتطاول أغصانها مثل أصابع طويلة أما الخطيئة فقد تحمّل وزرها الشيخ حسن الذي كان على علاقة محرمة مع المرأة المغطاة. لقد حمل بين يديه ثمرة الخطيئة وخرج من القرية. تتبعه المرأة.. بينما اغتسل الناس بفجر يوم جديد.

هل لنا أن نقول أخيراً إن «مولد غراب» هي رواية تطهير لكل ما يعلق بنا من أوهام؟ نعم إنها كذلك .. ولقد ارتكزت على الموروث العراقي الزاخر بغرائب القصص والحكايات، والمليء بالرموز الاسطورية التي ما تزال جذورها راسخة في المخيلة الشعبية جيلاً بعد جيل.

* روائية عراقية مقيمة في الأردن



بريشة: ناصر الجعفري

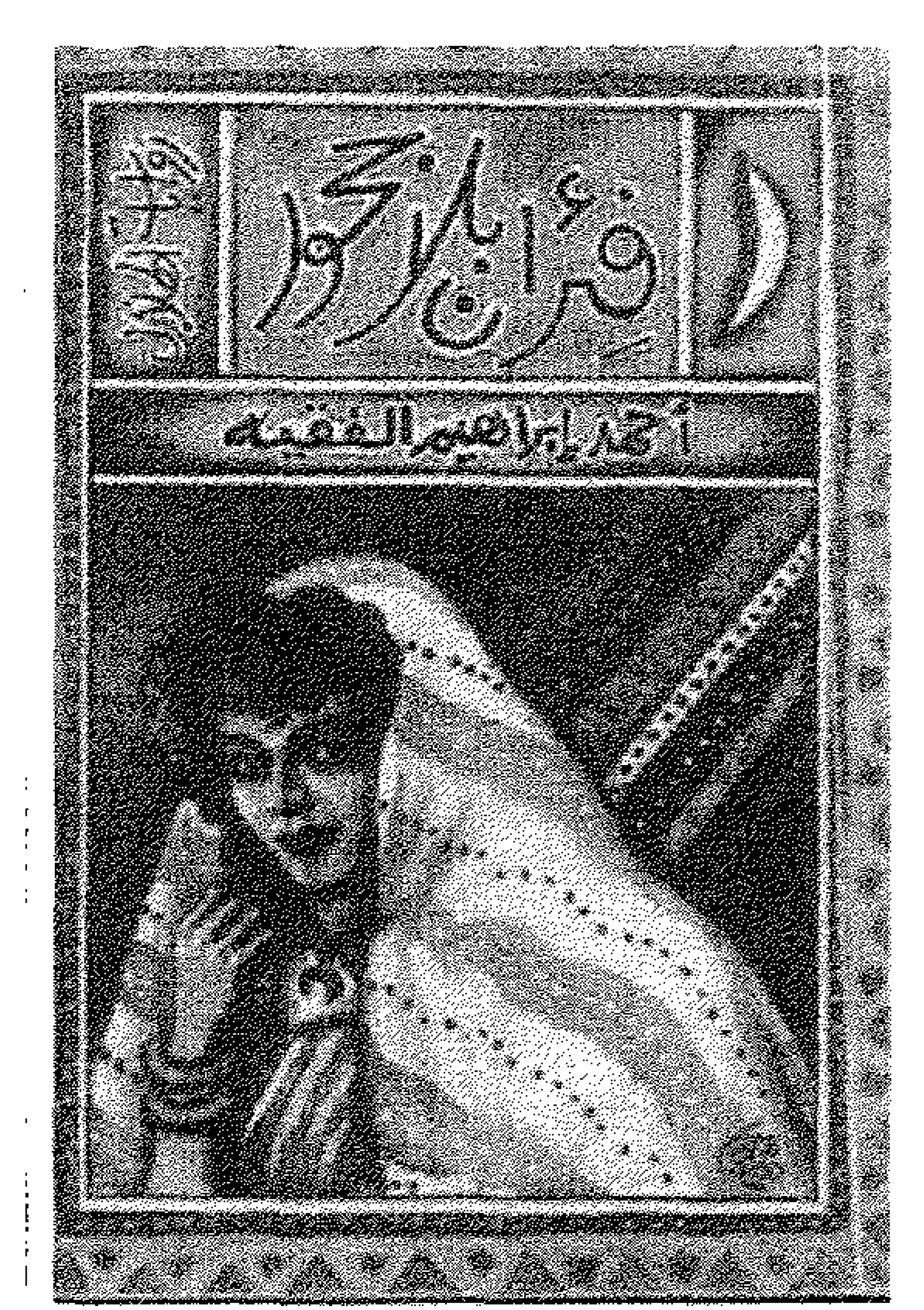
دلالات الواقع في رواية الصحراء "فئران بلا جحور" لأحمد ابراهيم الفقيه نموذجا



* شوقي بدر يوسف *

في اعماق الفانتازيا في القص الحديث شك في العالم الذي تنتمي اليه الحكاية. اهو هذا العالم. ام عالم مغاير تماما؟

■ ت. ي. ابتر



في السرد الروائي الليبي الحديث تبدو علامات متوهجة من الابداع الروائي والقصصي تطرح نفسها على الساحة لتعيد صياغة الواقع، وترسم ملامح من الظروف المحلية المرتبطة باشكاليات الانسان المعاصر بقضاياه الخاصة وهمومه وهواجسه. وتقدم نماذج ترصد هذا الواقع من خلال خطوط محددة تشترك فيها البيئة والطبيعة والانسان. وهي تطمح في بناء خصوصية لها في الرواية العربية المعاصرة. كما انها تطمح ايضا في التعبير عن الواقع الموضوعي للمجتمع من خلال نصوصها المفتوحة على هذا المجتمع. والتي تاخذ من تجاربه وتوجهاته وخبرته وشخوصه ابعاد محاورها.

ومن الاسماء الروائية الساردة التي رسخت اقدامها في هذا المجال نجد ابراهيم الكوني واحمد ابراهيم الفقيه وخليفة حسين مصطفي ومحمد صالح القمودي ومحمد علي عمر وصالح السنوسي وفوزية شلابي وغيرهم من كتاب الرواية الليبية المعاصرين. الذين سجلوا حضورا متميزا في الساحة الابداعية السردية الليبية والعربية على السواء.

واذا كانت الرواية قد ارتبطت بالمكان المديني لتعبر من خلاله عن قضايا الانسان واشكاليات الواقع بكل ما يحمل من صراعات وشخوص ومواقف انسانية وغير انسانية. فان ذلك قد انسحب ايضا عن المكان في الريف حيث انتقلت الرواية ايضا الى واقع القرية لتعيد صياغة نسق حياتي اخر يعايشه الانسان. ويأخذ من ارتباطاته به بعض ملامح هويته. وجزءا من سمات وجوده. ولا شك ان الاديب في جميع الاحوال هو ابن للبيئة التي نشأ فيها. لذا كان لزاما عليه ان يكون ابداعه ثمرة تفاعله مع هذه البيئة وانعكاسا لما يعايشه على ارضها. فيتأثر بمعطيات مناخها الواقعي والنفسي والاجتماعي والاسطوري، ويعتمد على جوهر العالم المحيط به والمتوحد معه ليعيد صياغته من جديد في نسق فني يعبر عن ذات كاتبه ورؤيته تجاه واقعه. ولا شك ان السرد الروائي الذي اعتمد الصحراء كمكان يرصد من خلاله هذا المناخ الخاص كان هو الاستثناء الخارج عن قاعدة المكان المديني والمكان الريفي الذي اعتمدت عليه الرواية في بداية عهدها وبواكيرها الاولي. ورواية الصحراء جانب من الجوانب الهامة والمتميزة في السرد الروائي العربي المعاصر لها قضاياها الفكرية والاجتماعية والسياسية. كما ان لها ارتساماتها الخاصة التي لا تخلو من خصوصية يفرضها واقع الصحراء وطبيعة الحياة فيها. حيث الاساطير والغموض والسحر وجماليات الشكل المنبعث من هذا المشهد الساكن الذي يلفه الغموض كلما توغلنا داخله. ومن الروائيين الذين اعتمدوا الصحراء، خاصة الصحراء الليبية مكانا وزمانا وواقعا خاصا في اعمالهم السردية الروائيان ابراهيم الكوني واحمد ابراهيم الفقيه. والخيال الصحراوي في اعمال الكوني والفقيه خيال خصب. ثري بالدلالات وهو يحدد من الناحية السردية وجهة نظر الشخصيات التي تعيش فيه. انها شخصيات موجودة على حافة الحياة دائما، وكانها في صراع ابدي مع الموت. لا وقت لديها للتفكير الا بما يحفظ لها استمرارية وجودها، ويحصنها من مواجهة الفناء، فكل شيء في المجتمع الصحراوي قابل للحياة والموت في

آن واحد "(١). لذا كانت روح الصحراء تنبع من هذا المجهول المسيطر على عالمها الخاص، والذي يصل في بعض الاحيان الى حد القداسة والرهبة، فهي تزخر بعالم منبسط خاص له تخومه وحدوده المكانية المجهولة، كما ان له ايضا اوجه حياة لها طبيعتها وسماتها الخاصة. وهي تنبع من هذا المنبسط العريض من الاراضي الرملية الشاسعة بما تحويه دروبها وتضاريسها من حياة فطرية ومظاهر حية لصراعات تدور حول طريقة الحياة ذاتها. ولا شك ان سلطة المكان الصحراوي في حد ذاته هو المعبر عن دلالات ومفارقة الواقع فيه خاصة ما يرتبط في اغلب الاحيان بمغزى الحياة والموت. ففي الصحراء تبدو المفارقة واضحة والاحتمالات اكثر قوة. وهي في السرد الروائي تمثل المعادل الموضوعي الاكثر فضولا عند المتلقي لما لها من خيال واسع مليء بحواس غير مألوفة. ومتاهات هائلة، ودروب زمنية دائرية تنتهي من حيث هي تبدأ " : لهذا السبب فان المجتمعات الصحراوية مجتمعات بلا زمن. تعيد انتاج نفسها باستمرار بطريقة واحدة وكانها موجودة في الابد. وهكذا يملي المكان نوعا محددا من الزمان الدائري ويفرضه في هذه البيئة. وبالطبع فان المكان والزمان، كليهما، يمليان وجهة نظر معينة تقترن بهما "(٢). وهو ما نجحت الرواية في رصده وتصويره والتعبير عنه.

ولعل الاداء النفسي للعالم الداخلي للشخصيات التي تعيش الصحراء، وتبحث عن ابسط مظاهر الحياة فيها باي وسيلة من الوسائل هو المعبر الحقيقي نحو معرفة ان سلطة الصحراء وسطوتها كمكان واسلوب حياة هي السلطة والسطوة الطاغية والمسيطرة على سكان هذا المكان. لذا نجد ان هذا المنحى الشديد الخصوصية قد تواجد بصورة مكثفة في بعض الروايات العربية التي اتخذت من المكان الصحراوي ملمحا لها.

واذا كان عالم ابراهيم الكوني الروائي يعد ملحمة الحدود القصوى كما اطلق عليها، فان عالم احمد ابراهيم الفقيه الروائي هو عالم يحكمه الصراع الدائم للانسان بين القديم والحديث، بين الانسان وذاته، بين الرجل والمرأة، بين الابيض والاسود، عالم متمرد دائما يحمل ازماته على كاهله، لكنه في نفس الوقت عالم متطور يعيش المدينة والقرية كما يعيش الصحراء، يعيش الحياة كما هي في اي مكان كان، كما ان له زمنه الخاص المتطور، والمحدد سلفا وهو كما يقول " : انه صراع متأصل في نفوسنا، نحن القرويين الذين عشنا في مجتمعات بدائية ثم انتقلنا الى مجتمعات عصرية وقرأنا واطّلعنا. ومن الاسئلة التي شغلتني دوما : ماذا يحصل بين هذه الجبلة التي جبل عليها "الريفي" بحكم الموروث والطبيعة والتكوين القديم، والمكتسبات الانسانية والثقافية التي جاء بها التحصيل العلمي. نحن نعيش في عصر تغير سريعا. وانا ـ كجيلي كله ـ كنت شاهدا على تغييرات سريعة. من الجمل الى الطائرة. ومن القنديل الى المصباح الكهربائي. هذه التحولات الخطيرة غيرت كثيرا من المفاهيم بما فيها مفهوم الزمن نفسه، فكان لا بد ان تطغى على وعينا " (٣). لذا نجده في ثلاثيته " سأهبك مدينة " و"هذه تخوم مملكتي" و"نفق تضيئه امرأة واحدة " يطرح ازمة المثقف العربي في غربته النفسية والجسدية، كما يجسد صراع القيم المتناقضة بين الشرق بعاداته الموروثة وقيمه المعروفة والغرب وحضارته المدنية الصاخبة. ولعل الصدام الحضاري بين الموروث الشرقي والحداثة الغربية كان هو معادله الموضوعي في ثلاثيته التي اطلق عليها بعد ترجمتها الى الانجليزية ثلاثية " حدائق الليل ". وفي رواية " حقول الرماد " نجد ان رؤيته للذات والعالم في هذا النص وان كانت تبدو من وجهة نظر سوداوية متشائمة مفادها ان علاقات الشخصيات الروائية بعضها البعض ومع الطبيعة تبدو علاقات عداء وتضاد وحرمان مما حول واقعها الى واقع قاتم. الا ان احلامها التي حاولت تحقيقها قد تحولت الى مجرد امنيات ربما هي لم تتحقق ولكنها كانت في سبيلها الى بلوغ ما تريد. وعلى ذلك فقد اصبح اليأس هو السمة الغالبة على مناخ هذا النص بفعل الممارسات اللاانسانية التي تمارسها الشخوص العائشة حياتها من خلال الخوف والقمع، وايضا بفعل الظروف الاجتماعية التي اثرت في حياة الناس. في بيئة مثل بيئة واحة " قرن الغزال " الصحراوية التي لا تملك غير اشجار النخيل. وهذه المرأة الموسومة بـ"جميلة" والتي كانت مصدر متاعب لاهل هذه الواحة كلهم بسبب جمالها الذي فتن الجميع وعلى رأسهم المتصرف في شؤون القرية. لذا كانت حياة الناس والشخصيات النابعة منها محكومة بحقائق المكان واساسيات تكوينه، وممارسات شخوصه، وتحلقها حول هذه المرأة التي تمثل في واقع الامر الحياة بكل مغرياتها.

وفي روايته الاخيرة التي صدرت عن دار الهلال وهي رواية " فئران بلا جحور " يرصد احمد ابراهيم الفقيه عالماً متكاملاً يعيش الصحراء في منظومة حياتية تتشابك فيه المصالح والمنافع الخاصة الى حد الصدام الحتمي بين الانسان والطبيعة والحيوان، وحيث تحتدم المشاعر الانسانية في اشد اوقات الصراع تعقيدا. ويبرز جوهر الانسان الحقيقي في هذا المكان الموحش من العالم، وتتجلى غيرته على حياته وعلى دينه وعلى تقاليده وعلى عشيرته وعلى ذاته. وتتجسد في نفس الوقت العلاقة بينه وبين ربه لتضيء شعلة من الايمان الخالص. وتوهج طريق الخلاص الذي يبحث عنه الجميع، ويحتمون به في مثل هذه الازمات والمحن. والنص يحمل من دلالات الواقع في صحراء " جندوبة " ملامح ما تعبر عنه علاقة الانسان بقدره. وعلاقة الانسان مع ذاته. ومع الآخرين. والصراع الدائر مع المكان من اجل البقاء. وتجربة النص تعتبر من التجارب الحية في الرواية الليبية المعاصرة. وهي رؤية لها خصوصيتها تختلف عما عبر عنه الفقيه في " حقول الرماد " و ثلاثية " حدائق الليل ". ففي دلالاتها الواقعية في عالم الصحراء والذي استخدم له الكاتب ابعادا محددة من الفانتازيا لابراز الواقع واستبطانه. كما استخدم له ايضا عنصر المفارقة لتحديد وقائع وممارسات هذا الواقع، كما استخدم له سردا وصفيا مباشرا. ولغة شاعرية تحمل من الدلالات ما تعبر به عن الذات وهواجسها ومخاوفها قبل ان تعبر عن المكان والوجود الانساني ذاته. مما اثرى النص وعمق آليات سرده من خلال استخدامه ايضا لموروث فني حكائي استمد بعض منه من الشكل الذي جاءت به حكايات " كليلة ودمنة " حينما جسد مجتمع بعض الحيوانات والزواحف الذين داهمهم الانسان وقضى على بعض مظاهر الحياة في مجتمعهم الصغير. كما جسد الكاتب ميثولوجيا الحياة في الصحراء الليبية. حينما ابرز ابسط مظاهر الحياة في هذه البيئة الصحراوية الساكنة، بما لها من شكل خاص وتضاريس ذاتية وجغرافية خاصة. كما عبر عن كم الالتباسات التي طرأت على الواقع الصحراوي واصطدام شخوص الرواية مع واقعهم المأزوم. وحياتهم الجديدة الى حد التفكير في النكوص والعودة من حيث أتوا، او تطيين البيوت للموت في قبور يصنعونها بأيديهم ولا بأيدي غيرهم.

وفي كلمته التي تصدرت النص يقول الدكتور احمد الفقيه " : ان التجربة التي تتناولها احداث الرواية، تجربة قريبة من وجداني، لانني كنت شاهدا من شهودها وانا طفل في العاشرة. ولعل تقدم العمر. واحساسي بوطأة السنين التي احملها على كاهلي هي التي حفزتني لاستعادة ذلك العالم الغاطس في سديم الزمن الغابر، واستحضار شخوصه واحداثه وبعثها من

" فئران بلا جحور "



فئران بلا جحور



جديد في عمل ادبي يستمد عناصره الاولى من تلك التجربة الانسانية البالغة العمق والخصوبة بكل ما رافقها من الم وعذاب ومعاناة "(٤). وعلى الرغم من ان الرواية قد كتبت في بداية الستينيات، ونشرت فصول منها في مجلة " الرواد الادبية " المحتجبة خلال عام ١٩٦٧ ثم اهملها الكاتب لظروف خاصة، الى ان تم نشرها كاملة عام ٢٠٠٢ اي بعد ٣٥ عاما تقريبا من بداية كتابتها، الا انها تحمل من الطزاجة والحداثة في المضمون ما يجعلها تحمل من دلالات الواقع ما يكفي للتعبير عن الواقع الآني المعيش بكل ما يحمل من تأزمات اجتماعية وسياسية وغرائبية.

ان البطولة في رواية " فئران بلا جحور " هي للانسان المطلق والمكان المتوهج والمشاعر المحتدمة للشخصيات في اوج محنتها. وقد نجح الكاتب في تضفير هذا الثالوث للتعبير عن رؤية انسانية حية في قلب الصحراء يعيشها الانسان في مكان موحش. ويتعرض لمحنة الجوع، ومأزق الموت. لقد امتزجت مشاعر الانسان في هذا المكان مع عنف الصدمة التي منيت بها قافلة اهل النجع التي جاءت هذه البقعة من " جندوبة " فلم تجد الحصاد المرتقب كما سمعت عنه، وصوره لها خيالها بل وجدت سرابا وخواء طاغيا. فتجسدت امامها كتلة هائلة من الحزن والقلق والخوف والترقب تضافرت كل الجهود لازاحتها من الطريق، والتغلب عليها. ولكن قسوة الطبيعة كانت اقوى من قدرتهم على ذلك. لذا شغل بها الجميع وعلى راسهم الشيخ " حامد ابو ليلة " كبير اهل النجع وزوجته الحاجة خديجة، وعاش افراد القافلة جميعهم لحظة الموت كاملة بعد ان سدت امامهم كل السبل، حاولوا تأجيل زمنه بعض الوقت عندما ضحى الشيخ حامد بجمله وهو رفيق عمره، ليأكل منه افراد القافلة باعتبار انه هو المسؤول عن حضورهم الى هذا المكان. وكان احساس الشيخ حامد اثناء ذبح الجمل ومشاعره الطاغية تجاه رفيق عمره الذي رافقه في سفره الطويل سنين. واياما كثيرة، بل كان سببا في انقاذه من الموت في احدى مرات سفره، كانت مشاعر واحاسيس متضاربة تتأرجح بين الحزن والهلع، على فقده للجمل رفيق عمره وبين واجبه تجاه عشيرته، ان دلالة الواقع في هذا المشهد الحزين الذي شاركته فيه كل القافلة كان يعبر عن عظم الفقد، وحجم المسؤولية التي كان يحملها الشيخ حامد على عاتقه " : كان حامد ابو ليلة الوحيد من اهل النجع الذي لم يشارك في هذه الوليمة، لان نفسه ابت ان تستسيغ لحم هذا الكائن الذي اخلص في خدمته حتى آخر العمر "(٥). ويتخذ كفاح اهل النجع اشكالا عديدة في مواجهة مصيرهم المحتوم. فكل فرد من اهل النجع كان يفكر تفكيرا عميقا في مصيره ومصير من معه في هذه المحنة الكؤود. حاول اهل النجع البحث عن الطعام حولهم في كل مكان حول التلال وفي الاماكن البعيدة دون طائل. في الاعشاب التي تنبت بطريقة شيطانية، والزروع الصحراوية غير القابلة للاكل. وقد استخدم الكاتب الموروث الديني من خلال الرمز المحكي من قصة السيدة " هاجر " وابنها اسماعيل، حيث يجيء اليسر بعد العسر في نفس المنطقة الصحراوية الجرداء. فبعد صلاة الحاجة خديجة زوجة الشيخ حامد ودعائها الى الله ان يفك كربهم ويخرجهم من محنتهم " : ما ان رأت جزءا من قرص الشمس يظهر من خلف الافق حتى مدت ذراعيها وبسطت يديها تضرعا وابتهالا لخالق الكون، قائلة بصوت خاشع خاضع : اللهم يا نور الارض والسماء، ورب الشمس والقمر والنجوم، والافلاك الدائرة في سدم الفضاء، ومنشئ هذا الكون الذي لا يحده حد، ولا يحيط باسراره الا واحد احد، فرد صمد، افرج كربتنا، واخرجنا مما نحن فيه من ضنك وشقاء، انك اعلم بنا منا، وادرى بما في نفوسنا وضمائرنا، وما سيؤول اليه مآلنا غدا، فاغثنا وارحمنا.. يا من وسعت رحمته كل شيء"(٦).

وبعد انتهائها من الدعاء وجدت حفيدها الصغير "علي" يبحث عن النبتة الشهية التي يحب ثمارها داخل الخيمة ووجدت بجانبه اكداسا من السنابل المحملة بالثمار الذهبية المكتملة النضج من القمح والشعير " : انها لا تكاد تصدق، حتى ملوك الجان الذين يتحركون في الخفاء، يريدون انسانا يجيد استخدام طلاسم النبي سليمان، كي يقوموا بخدمته على هذا النحو، واحضار هذه الحزمة من السنابل في هذا الوقت القصير الذي يممت فيه صوب مصدر النور.. وقبل ان تتحرك باي اتجاه لمعرفة سر ما حدث، سجدت وهي جالسة في مكانها سجدتين شكرا لله على نعمائه، وتمجيدا لفائق قدرته وابداعه "(٧). لقد ادركت الحاجة خديجة بحدسها الايماني العميق ان الله قد فرج كربتهم، ولكنها لم تكن تعتقد ان يكون ذلك بهذه السرعة الفائقة، لقد نبش حفيدها الصغير "علي" عن نبتته المفضلة في جحور الفئران الصحراوية ووجد هذا الكم الوفير من اكداس السنابل المحملة باشهى الثمار التي اخرجتها " جندوبة " حتى الآن. لم يصدق الشيخ حامد ما حدث ولكنها كانت المعجزة التي حدثت في هذا المكان الصحراوي الملغز والتي كان يعرف تماما انها ستحدث، وان الله لن يخزيهم، ولكنه لم يكن يعرف الطريقة التي سيتم بها هذا الانفراج.

على الجانب الاخر في هذا المكان الموحش بالنسبة لاهل النجع كانت هناك محنة اخرى حلت بسكان المكان الاصليين " الجرابيع " والزواحف من النمل والخنافس وغيرها من الحشرات ساكنة هذا المكان. لقد داهمهم اهل النجع ودمروا بعض بيوت النمل حين داست الجمال والحمير على احد مدنهم عند قدومها. لقد صور الكاتب مجتمع الجرابيع تصويرا سرديا انسن فيه طريقة الحياة لتلك الفئة من الحيوانات ذات السيقان الطويلة والتي تمثل الغالبية العظمى لسكان هذه المنطقة من الصحراء. كما صور ايضا مجتمع النمل والنظام الدقيق الذي استخدم لمحاولة انقاذ مجتمعهم من الدمار الشامل. كما لجأ الكاتب ايضا الى ابراز التعاون بين الحيوانات بعضها البعض في مواجهة هذا الوافد الجديد الذي اتى هذا المكان ومعه اسلحة الدمار، لقد اتى الانسان الى هذا المكان ومعنى ذلك ان الخراب سوف يعم مجتمع الجرابيع وباقي المجتمعات الاخرى. ويجب عليهم ان يبحثوا لهم عن مكان آخر يقيمون فيه. هكذا اشار عليهم اهل الرأي والفتوى من كبار الجرابيع في المنطقة. واجتمعت الزواحف ايضا للمشورة واخذ الرأي بشان هذه المحنة التي المت بمجتمعهم واشار البعض بالهجرة واشار آخرون بالمقاومة والحرب ومناصبة الانسان العداء حتى يرحل.

وتتطور الحياة في " جندوبة " حين يفد فجأة وعلى غير انتظار وافد اخر جديد على المنطقة، جماعة متحررة من الغجر من قبيلة "آل جبريل" بحثا عن الطعام في هذه المنطقة الصحراوية. حضروا الى المكان وسكنوا المنطقة المقابلة لاهل النجع. ويستخدم الكاتب المفارقة في ابراز وجه التناقض الحادث نتيجة ذلك، وتبدو دلالة هذه المفارقة في كل من ممارسات آل جبريل واهل النجع، لقد حضر آل جبريل في سيارة حديدية حديثة بحثا عن الطعام ايضا ولم ياتوا بمواشيهم وجمالهم كما حدث مع اهل النجع القادمين من " مزدة "، كانت نساء "آل جبريل" تسير سافرات بينما نساء اهل النجع لا يخرجن الا للضرورة وهن متحجبات. نساء آل جبريل يعملن مع الرجال جنبا الى جنب ويتحدثن في احاديث لا تستطيع نساء اهل النجع الخوض فيها، وبينما يترأس قبيلة اهل النجع الشيخ حامد ابو ليلة، يترأس جماعة "آل جبريل" امرأة هي " رابحة " العرافة، وينشأ صراع بين

علم " رابحة " من جهة، وايمان " برهان الفقي " احد افراد اهل النجع من جهة اخرى، وفي حين يأكل اهل النجع الشعير والحنطة وهو اكلهم المفضل. يغرم آل جبريل باكل لحوم الجرابيع. وبينما ينام اهل النجع مبكرين حتى يستطيعوا العمل مبكرين في استخراج اكداس السنابل من جحور الجرابيع، يقيم آل جبريل الاحتفالات والسهرات وجلسات السمر التي يرقص فيه الجميع رجالا ونساء، وينشدون اغانيهم واهازيجهم الخاصة، ويسهرون الى ساعة متاخرة من الليل. وينشأ الصراع بين كبراء اهل النجع الذين يرفضون مصادقة الوافد الجديد. فالحاج ابو حمامة يبدو متشددا في حكمه على آل جبريل ويرفض الاقتراب منهم والحديث معهم، بل يهدد ان حدث ذلك ان يرحل بمفرده، بينما يقف الشيخ حامد موقفا معتدلا منتظرا ما سينجم عنه الموقف هؤلاء القوم. وفي الوقت نفسه يحاول آل جبريل التودد الى اهل النجع بأي طريقة وبأي وسيلة كانت. ولكن هذا الوضع لا يستمر طويلا فسرعان ما تنشأ علاقة بين كل من " برهان الفقي " امام اهل النجع وبين " رابحة " عرافة آل جبريل، وبين " مسعود " الزمار احد شباب اهل النجع. و زهرة " احدى فتيات آل جبريل. ويرفض الجميع من اهل النجع هذه العلاقة الجديدة. ويحاولون وأدها في مهدها قبل ان يستفحل الامر. ولكن مظاهر الجوع والبحث عن الطعام، واكتشاف آل جبريل لاكداس السنابل التي يحاول اهل النجع اخفاءها عنهم. جعل العلاقة بينهم تأخذ منحى جديدا، فقد اتفق الطرفان عن طريق برهان الفقي الذي كان بارع الحجة والرأي. ورابحة بمنطقها الانثوي البليغ، بان يتعاون الجميع في تقسيم الطعام في هذه المنطقة من الصحراء، فيكتفي اهل النجع بطعامهم من السنابل. ويتركون آل جبريل ينعمون باكل الجرابيع مع مشاركتهم لهم في استخراج السنابل من جحور الجرابيع، بشرط عدم افشاء هذا السر الى احد اخر حتى لا يحضر وافد جديد الى المنطقة ويشاركهم في مصدر رزقهم هذا. ازاء ذلك حدثت انفراجة في التعامل بين اهل النجع وآل جبريل، وتطورت العلاقة سريعا بفعل المغريات التي قدمها آل جبريل. وبدأ افراد الجماعتين يقتربون من بعضهم البعض. حتى كلل هذا الاقتراب بالمصاهرة بين الجماعتين، وتزوج مسعود الزمار من زهرة على غير عادة اهل النجع ثم تزوج برهان الفقي من رابحة، ثم جاءت الانفراجة الكبرى حينما بدأت السيول تتدفق على المنطقة واخذ الماء والخصب والنماء يعم المكان.

البناء الفني

ثمة منطقة مشتركة بين البحث الانثربولوجي والعمل الروائي تتمثل في اهتمام كل منهما في اعادة بناء " العالم الانساني " وان اختلفت اساليب كل منهما تجاه ذلك. فاحيانا يعتمد القص او الحكي في كل من العمل الانثربولوجي والرواية على وجود " حبكة " في كل منهما وان كان ذلك اكثر ظهورا بطبيعة الحال في العمل الروائي. وفي رواية " فئران بلا جحور " يبدو السرد الروائي وظاهرة الرصد الانثربولوجي متجاورين في خطوط النص الرئيسية. ولعل وجود نقطة محورية في ظاهرة الرصد الانثربولوجي داخل النص تتمثل في انسنة حياة الحيوانات ومناصبتها العداء للانسان الوافد الى ارضها ليشاركها الطعام والحياة معاً، وهي النقطة التي استند اليها الكاتب ليقيم دعائم الحبكة الرئيسية للنص والذي كان حريصا على ان تكون هي لحظة التنوير المصاحبة له. وليبرز ايضا من خلالها طبيعة الحياة في هذه البقعة من الصحراء. فالاحداث في هذه المنطقة محكومة بتصور كل من الانثربولوجي والروائي معا للنص الروائي او لظاهرة الرصد فيه، لذا فان الكاتب في هذا النص كان حريصا على الاهتمام بالسرد الروائي من ناحية اللغة ورسم الشخصيات وتوضيح المفاهيم الاجتماعية السائدة، وايضا كان حريصا على اقتطاع مجتمع محلي محدد ومحدود وواضح المعالم يركز فيه بحثه دون ان يسقط من الاعتبار العلاقات المتبادلة بين الشخوص وسائر المخلوقات المتواجدة معها على الساحة من خلال ابراز الظواهر الاجتماعية، والصراعات الدائرة وغيرها من مظاهر الحياة الموجودة داخل اطار النص. وقد نجح الكاتب في تسجيل الاحداث بصورة تبرز شريحة من الحياة المتصارعة والمتضادة في رقعة صغيرة من الارض. وفي بؤرة زمنية محددة مستخدما لغة سردية حكائية تسير في ايقاع لغوي بسيط وتتأرجح تبعا لمجريات الاحداث ما بين الوصف والسرد المباشر والتداخل. وكما قال رولان بارت في كتابه " الكتابة عند درجة الصفر " : ان القص او الحكي يقلص التجربة الانسانية. ويركزها في نقطة زمانية ترتفع عن الوجود المحسوس الملموس المقيد بالعوامل والقيود المادية " (٨). كما عني الكاتب ايضا في بنائه الروائي باستخدام التفاصيل النفسية لدى الشخوص، والتفاصيل الوصفية للطبيعة ومزج هذين العنصرين بغرض ابراز دلالات الواقع في المكان الصحراوي. وربطه بالشخصية الاصيلة والتي تمثلها (الجرابيع) والشخصية الوافدة الذي يمثلها (الانسان)، كما تجسدت جماليات النص في هذا التيه الموضوعي الذي طرحه النص والذي مزجه الكاتب بحبكة الازمة التي وجد اهل النجع انفسهم فيها حين وفدوا الى " جندوبة " باكتشافهم عدم وجود مصدر للرزق الوفير كما كانوا يعتقدون، ثم استكمله الكاتب بتصوير الصراع الذي دار بين حضارتين متناقضتين في الشكل، ومتصادمتين في الممارسة هما اهل النجع وآل جبريل. ومن ناحية الشكل تطرح الرواية كثيرا من اللوحات المشهدية ذات التكوين اللافت للنظر. خاصة المشاهد التي تجمع الحيوان والانسان على السواء، اجتماع الجرابيع لحل المشكلات الواقعية الملحة في عالمهم بعد وفادة الانسان الى ارضهم، واجتماع النمل لانقاذ احدى مدنهم المدمرة، واجتماع الكلاب للاحتفال بالنصر على الذئاب التي حاولت الاقتراب من النجع، واجتماع اهل النجع وآل جبريل بعد اتفاقهم على تقسيم الثروة في منطقة " جندوبة " دون تدخل آخرين معهم في هذا المجال.

في هذه القراءة لهذا النص الروائي الذي يطرح العديد من التساؤلات الملحة والقضايا الساخنة التي لا شك تطفو على الساحة في الوقت الحاضر، والذي كتب في اوائل الستينيات برؤية تنبؤية حاول فيها احمد الفقيه ان يبرز من خلال اسئلة الرواية الصراع الحضاري بين الجديد والقديم، بين الشرق والغرب، بين العلم والايمان، بين الاصالة والمعاصرة، بين العناصر الوافدة والاخرى الحاضرة، بين نظرة الانسان الى ذاته والى همومه والى الحياة كلها.

* كاتب وناقد من مصر



المصادر والهوامش

(١) الخيال الصحراوي في ادب ابراهيم الكوني.. ملحمة الحدود القصوى، سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، ٢٠٠٠ ص ١٤.

(٢) المصدر نفسه ص ١٤.

(٣) ابن الصحراء يكتب عن تغير الزمن والانسان اللامنتمي (حوار) مع د. احمد ابراهيم الفقيه، عمار الجندي، الوسط، لندن، ع ١٩٩، ٢٠/١١/١٩٩٥ ص ٥١.

(٤) فئران بلا جحور، روايات الهلال، القاهرة، ٢٠٠٢ ص ٦.

(٥) الرواية ص ٢٥.

(٦) الرواية ص ٥٦.

(٧) الرواية ص ٥٨.

(٨) الرواية الانثربولوجية بين الواقع الاثنوجرافي والخيال الابداعي، د. احمد ابو زيد، عالم الفكر، ابريل/مايو ١٩٩٥ ص ١٣٨.

ابن رشد في عيون الغرب

الفيلسوف العربيّ الذي بذرَ نواةَ النهضة الأوروبيّة

* فـاطمـة ناعـوت *

بالرغم من مرور قرون عشر على عصره، فإن حضور ابن رشد في هذه الآونة تحديداً يعدُّ ضرورةً حيوية، سيّما حين يعلو الحديث عن تجديد الخطاب الثقافيّ والخطاب الديني. ابن رشد. ذاك المفكر والفيلسوف العربيّ الذي ترك بصمةً فارقةً في تاريخ أوروبا المسيحية، وأسهمت شروحاته للفلسفة الإغريقية وكذا منهجه العقلانيّ في تفسير الوحي، في بذر نواة النهضة الأوروبية الحديثة. كما يعدُ من أهم منجزاته الفعلية - بالإضافة إلى إعادة تفسير الأرسطية الحديثة بعد أن خلصَها من شوائب المثالية الأفلاطونية - رأب الصدع المفتعل بين الفلسفة والدين، ونفي الفكرة القديمة القائلة بكون الفكر معادياً للدين. كما أنه صاحب الدعوة إلى إعادة تأويل النص المقدس حتى يتفق وصالح البشر تبعا لظروف ومتطلبات عصرهم.



ابن رشد. الذي احتفى الغرب بفكره إلى حد أن أقام مدرسة فكرية باسمه وهي الرشدية وإلى حد أن جُعل هذا المذهب الفكري إحدى المواد الأساسية المقررة على طلاب الجامعة في أوروبا. فلن تجد طالبا غربياً غير مطلع على منهجه وفلسفته. هذا الرمز الفكري ذاته للأسف لم يُحتفَ به على المستوى العربيّ على النحو اللائق. أو لنقل أن تمَّ التعتيم على منهجه وفلسفته بزعم أنهما يضربان في مسلمات الدين والوحي. ذلك الزعم الذي ستثبت السطور القادمة كذبه.

نشأته وألقابه:

هو أبو الوليد محمد بن رشد القرطبي (١١٢٦-١١٩٨م). الفيلسوف العربي المعروف في الغرب باسم آفيروس 'Averroes' . والذي كان معروفاً باسم "أفين رويز" و أفيرويس" في القرون الوسطى. ولد بقرطبة، التي كانت قديمًا عاصمة لأسبانيا الشمال إفريقية (المغربية) أو ما تسمى ((Moorish Spain. وهو سليل عائلة شهيرة من النابهين والعلماء. تقلّدت عائلته منصب القاضي الرسمي لأجيال متتالية مثّل ابن رشد الجيل الثالث منها. لعب دورًا بارزًا في تاريخ الأندلس السياسيّ كما كان أحد أهم الرموز السامقة في تاريخ الفكر العربيّ الإسلاميّ وكذا في تاريخ فلسفة غرب أوروبا وكهنوتها حتى لقّبَ بعدة كنيات منها أمير العلم، جهبذ الفقه، القضاء، الرياضيات، الطب، وقبل كلّ شيء الفلسفة.

لعب الدور الأبرز في الدفاع عن الفلسفة الإغريقية وإنقاذها من الحملة الشرسة التي شنّتها جماعة الأشعرية

(المتكلمون)، على الفلسفة والفلاسفة، بقيادة الغزالي المتوفى عام ١١١١ بعدما أعاد إنتاج الفكر الأرسطي وتفسيره والتعليق عليه. قام منهجه في الأساس على فكرة البرهنة على عدم وجود تعارض بين الدين والفلسفة إذا ما تمّ تناولهما كليهما بوعي وبعمق. تراوح منجزه الفلسفيّ بين أشكال عدّة منها التفسير التفصيليّ للفكر الأرسطيّ، دفاعه عن الفلسفة ضد من يدينونها بدعوى تعارضها مع الإسلام. ثم بناؤه صيغة جديدة من الأرسطية Neo-Aristotelianism بعدما خلصّها، بقدر ما أمكنه ذلك الوقت، من شوائب الأفلاطونية المحدثة Neo-Platonism.

الشارح:

بدأ الالتفات إليه مع بداية القرن الثالث عشر من قبل العالم الغربي الذي لقّبه بـ" شارح أرسطو" حيث عملت مساهماته الفكرية على إعادة اكتشاف ذلك المعلّم الذي سقط في هوّة النسيان قروناً. هذا الكشف الذي كان له اليد الفاعلة في انطلاق إرهاصة الإسكولائية اللاتينية ومن ثم النهضة الأوروبية فيما بعد مع القرن الخامس عشر. وبالرغم من أهميته الفارقة تلك فإن ما كُتب عن ابن رشد بالإنجليزية كان قليلا في مقابل الكثير من الاهتمام الفرنسيّ والأسبانيّ به. سيما بعد أن أصدر إرنست رينان كتابه القيّم " ابن رشد والرشدية " Averroes et l' averroisme عام ١٨٥٢.

أفرز القرن الثاني عشر نخبة من أعظم المفكرين والعلماء في الأندلس بوصفها أسبانيا المسلمة في ذلك الوقت : مثل ابن راجا. ابن طفيل وابن ميمون الذين طوّروا المدرسة الأرسطية الحديثة، التي كان لها أثرها البالغ على لاهوت أوروبا المسيحية. هؤلاء المفكرون الذين بزهم جميعا ابن رشد وألقى منجزه الفلسفيّ بالظلال على منجزاتهم في الفكر القروسطي.

ساهمت أفكار ابن رشد في تحويل مسار الفكر الأوروبي في العصور الوسطى فكان آخر عظام مفكري الإسلام الذي عاش فيما وراء حدود أسبانيا بينما أثرّت فلسفته بعمق في عقول مفكري الغرب.

تعليمه:

جرياً على عادة الأسر العريقة في ذلك الوقت، تلقّى ابن رشد تعليمه على عائلته فنبغ في الدراسات القرآنية، والتشريع، والعقائد اللاهوتية، كما برع في علوم الفلك، والأدب، والرياضيات، والموسيقى وعلم الحيوان، على أن أهمّ منجزه كان في الطب والفلسفة. يرجع نبوغ ابن رشد إلى ولعه الشديد بتحصيل العلم فقد نذر نفسه للعلم والتحصيل حتى قيل إنه لم يتوقف عن القراءة والكتابة سوى يوم زواجه ويوم وفاة والده. غير إنه يدين بنجاحه كذلك إلى مناصرة خليفتين مستنيرين من الأسرة الحاكمة المعاصرة له ورعايتهما، هما أبو يعقوب يوسف (١١٦٣-١١٨٤) ثم نجله يعقوب المنصور(١١٨٤-١١٩٩)، اللذان تأصلت في ظل حكمهما روح التسامح والود بين المفكرين والمثقفين على عكس العداء القديم للفلسفة من قبل المذهب المالكي الذي مثّل أهم الأحزاب الفكرية الإسلامية في الأندلس في تلك الآونة.

بعد عامين من تنصيب ابن رشد قاضياً في سيفيل، جلبه الخليفة أبو يعقوب إلى قرطبة وأغدق عليه من النعم ورفعة المكانة، فجعل منه كبير القضاة وطبيبه الخاص كما ائتمنه على العديد من المناصب الرسمية الرفيعة في مراكش وسيفيل وقرطبة. وتحت رعايته المعنوية والإنسانية بدأ ابن رشد مهمته الكبرى في إعادة قراءة وتفسير أعمال أرسطو والتعليق عليها.

لقاؤه مع الخليفة:

ويحكي ابن رشد كيف كان لقاؤه الأول مع أبي يعقوب في حضرة ابن طفيل: "بعد بضعة استفسارات وديّة حول عائلتي، باغتني الأمير بسؤال عن وجهة نظري حول طبيعة السماء وفكْرة الخلق". مدركاً ضيق رؤية بعض الفقهاء، أجاب ابن رشد، على نحو حذر، بأنه لم يكوّن بعد نظرية كاملة بهذا الصدد، الأمر الذي جعل أبا يعقوب يفتح دائرة النقاش بعرضه آراء أفلاطون وأرسطو. فيما بعد. تمكن ابن رشد من مناقشة الفلسفة الإغريقية بحريّة مع أبي يعقوب الذي شجّعه على تدوين شروحه حول أعمال أرسطو.

في السنوات التالية تزايد إنتاج ابن رشد الأدبي بشكل ملحوظ في رعاية البلاط والخليفة. وحين تولى المنصور الخلافة عام ١١٨٤، اتخذه على نهج أبيه طبيبه الخاص وتولاه برعايته ومناصرته حتى لكان يناديه بالأخ وزوّجه إحدى بناته. ومنذ اللقاء الأول بينهما، الذي رتّبه صديقهما المشترك ابن طفيل، نشأت صداقة حميمة بين ابن رشد والخليفة المنصور. غير أن ذلك الحدب الاستثنائي الذي لقيه في بلاط المنصور سوف يتحول فيما بعد إلى رفض وإقصاء حتى يتم نفيه مع بعض رجالات البرلمان من أتباعه ويتم إحراق الكثير من مؤلفاته في علم المنطق والميتافيزيقا. وقبيل موته سيُستعاد من جديد الفرمان القديم الصادر ضد الفلاسفة بوصفهم مناهضين للعقيدة الإسلامية.

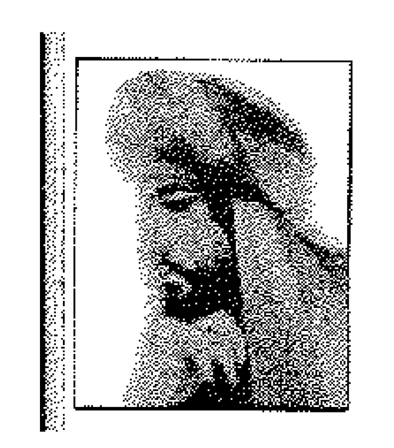
عزله من منصب القاضي ونفيه:

قوبلت كتاباته الخلافية الصادمة بتقدير بيّن من قبل النخبة المثقفة، في حين مثّل ابن رشد عدواً للعامة وتعرض لهجمات من قبل المتعصبين بسبب دفاعه الجريء عن الفلسفة الإغريقية وزعمه اتفاقها ومفردات الإسلام. كانت آراؤه فاحشة في عيون المتطرفين الذين رجموه يوما في المسجد الأعظم في قرطبة. وفي وصفه المرور لهجمة المتطرفين وتدميرهم مكتبة قرطبة صرخ ابن رشد قائلا: " لا طاغوت فوق الأرض يعادل طاغوت الكهان". وبالرغم من أن المنصور كان إلى حدٍّ بعيد حاكما مستنيراً، فإنه حين رأى بوادر فتنة تهدد الإسلام، ورغبة منه في تهدئة وامتصاص غضبة العلماء المحافظين، رمى ابنَ رشد بالهرطقة وأمرَ بإحراق بعض كتبه. ولأنه كان في حاجة لمساندة الفقهاء المالكين في حربه ضد القشتاليين، عزل المنصورُ ابن رشد من منصبه كقاضٍ ونفاه من بلاطه في مراكش إلى لوزينا. وفي رواية أخرى قيل إن ابن رشد أشار في أحد كتبه عن علم الحيوان إلى المنصور بوصفه" ملك البرابرة"، الأمر الذي أغضب الأمير وسبّب نفي ابن رشد. وبعد انتصار المنصور في موقعته، هدأت غضبة مسلمي أسبانيا وخمد التعصب فتم العفو عن ابن رشد بعدما وصل إلى درجة من الإحباط قصوى. فعاد من جديد إلى عمله في بلاط الخليفة قبل قليل من رحيله في ١٠ كانون الأول عام ١١٩٨. غير أن موته لم يمح أفكاره التي أشعلت ترجماتها إلى اللاتينية فتيلَ التغيير الجذري في فكر أوروبا الكنسي في القرون اللاحقة.

ترجماته ومنهج العقلانية:

ترجمت شروحه لفكر أرسطو إلى اللاتينية في القرن الثالث عشر، على يد الاسكتلندي ميشيل سكوت والألمانيّ هيرمانوس أليمانوس، وكانت بمثابة البعث للأرسطية الحقيقية في الغرب، وقد أقرَّ روجر بيكون أن سكوت هو صاحب التحول الفعلي في تاريخ أوروبا الغربية بسبب المقدمة الرشدية لأرسطو.

عبر تلك الترجمات تسرب مبدأ المزاوجة بين العقل والإيمان إلى الفكر المسيحيّ في أوروبا مما أطلق شرارة المذهب العقلانيّ الذي أدى بدوره إلى التحرر التدريجي من الفكر الأفلاطوني

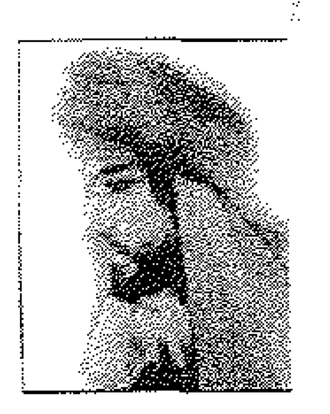


الذي كان أقل وطأة في الشرق المسلم عنه في الغرب المسيحيّ.

في القرون السابقة لابن رشد كان ثمة تشويش في استيعاب الأرسطية من قِبَل المفكرين المسلمين ولهذا تم تشويه فكره على يد العديد منهم، وكان ابن رشد أول من استعاد أرسطو الأصل الذي تم اكتشافه من جديد في الغرب عبر ترجمات شروحه. وفيما تلا من قرون أصبحت أعمال ابن رشد تدرّس في جامعات أوروبا الأمر الذي أرهص لحركة انتصار الأرسطية وإزاحة الفكر الأفلاطونيّ الراسخ في الغرب وقتئذ ولذا يعتبر الغرب الآن آفيروس واحدًا ممن لعبوا دورا رائدًا في إحياء تطوير الإسكولاتية المسيحية. وفي حين أخذ كثير من المفكرين المسلمين على فكر ابن رشد استغراقه الشديد في العقلانية. إلا أن كتاباته ظلت منجما للأفكار والمعلومات لفلاسفة المسيحية ومحركا لتحرير عقول المثقفين الغربيين على مدى قرون أربعة منذ ق١٢ حتى ق١٦. وظلت أعماله مثار جدل وسجالات حادة بين إسكولاتيي أوروبا في مواجهة الكنيسة من أجل تعديل تعاليمها.

تأثر الكهنوت الأوروبي بالرشدية:

تأثر الكثير من أدبيات اللاهوتية في القرون الوسيطة بالرشدية، مثل دراسات توما الإكويني. واعتبره كثير من متحرري الفكر من مسيحيي أوروبا واحداً منهم إلى حدّ أن (أسبنوا) اسمه فجعلوه "آفين رويز (Avén Ruiz). غير أن آراءه كانت غير مقبولة من قبل المسيحية الأرثوذوكسية الكلاسيكية حيث كانت معظم نظرياته معاكسة لتعاليم الكنيسة الجوفاء، لكن ذلك لم يلغ الأثر البالغ الذي لعبته أفكاره على لاهوت مسيحية العصر الوسيط. وعلى الجانب الآخر، درس بعض المسيحيين أعماله على نحو منفرد لاقتناص أخطائه. مثلما فعل أرنولد فيلا نوفا (١٢٤٠- ١٣١١) حين استنكر اعتماد الفكر المسيحي على تعاليم ملحدة كهذه. ومن أجل تأكيد قوله قام بتحريف أفكار ابن رشد. في ذات الوقت قامت مجموعة من الباحثين. في ق١٣ وقائدهم سيجر باربنت. بإعلان ولائهم التام لابن رشد مما أثار هياج الكنيسة وغضبتها. كذلك أخطأ بعض الدارسين الأوروبيين فهم فكر الرجل مما أدى إلى اختلاق خط فلسفي يسمى بالرشدية: - وهو ما دلّ في أول الأمر علىAverroism اتجاه فكري يذهب إلى أن الفلسفة حق والدين الموحى به باطلٌ. تلك الرشدية



رفضها الإكوينيون وبطبيعة الحال كان سيتبرأ منها ابن رشد نفسه لو عاصرها. سوء تأويل ابن رشد هذا هو ما دعا الكنيسة لاتهام المذهب كاملا بتدنيس المقدس ومن ثم استنكاره عالميا. بيد أن معتقد ابن رشد عن خلود المادة وعن اتصال الله بالموجودات عبر وسيط العقل الفعال ظل العامل الحيوي في المعتقد الأوروبي حتى فجر عصر العلم التجريبي الحديث. وظل ابن رشد والرشدية مادة جدل في الدوائر الأكاديمية الأوروبية لمئات السنين. وبالرغم من ظهور الكثير من المفكرين في العالم العربي والإسلامي مثل ابن خلدون وغيره. فقد ظل ابن رشد الأشهر ولقّبَ بـ "الشارح" في العالمين العربي والغربي. ولامتلاكه عقلا منطقيا. آمن ابن رشد بمقدرة العقل على سبر الأسرار الكبرى للكون، سوى أنه جاء متأخرا جدا عن أن يتمكن من إحداث إحياء حقيقي للفلسفة في بلاد الشرق الإسلامية نظراً لسيادة نظريات الغزالي.

إعادة بناء الأرسطية الحديثة:

منذ بداية حياته، أعجب ابن رشد بأرسطو واعتبره العملاق الذي شارف رؤية الحقيقة والتجسيد البشري لتطور الفكر الإنسانيّ الرفيع وعبره وصلت الفلسفة إلى خلاصة ذروتها في أسبانيا المسلمة غير أن أفكاره كانت أكثر تقدمية من أن تستوعب في عصره. قال قائل: إن أكبر فضائل ابن رشد أنه منع لاحقيه من حجب الأصل الأرسطي أو تشويهه. فقد كان أول من نقل كتابات أرسطو بصياغة أرسطية أصلية. وقد قيل إنه الأعلى قامة بين سابقيه ومعاصريه من المسلمين فهماً وتحليلا وتفسيراً لفلسفة أرسطو. آمن ابن رشد بأن الحقيقة في عمقها لا يمكن ولوجها إلا عن طريق التحليل العقلانيّ. وبأن الفلسفة وحدها هي القادرة على الوصول إلى الحقيقة العليا. قبل بفكرة وجود الوحي. وحاول إثبات التوافق بين الدين والفلسفة بغير أن يتماهيا وبغير محو للفروق. آمن بأن القرآن يضم الحقيقة العليا بين دفتيه على ألا تفسر كلماته حرفياً وذهب إلى أن الفلسفة تؤكد الشريعة، ولا تتناقض معها وأن سيادة الفكر الإنساني لا تسمح بوجود تعارض بين العلم وبين فكرة الوحي. أقر بأهمية دور الدين في حياة الأمة على اعتبار أن تناول الكتب المقدسة من منظور فلسفي من شأنه تطعيم الغيب بالمنطق والحكمة، وفي سبيل كفاحه لإثبات التناغم بين السبيلين، كتب أنه في حال وجود تعارض، باعتبار أن النص المقدس لا يخرق المبدأ العقلي ولا يتناقض مع ذاته، يجب الاحتكام وقتئذ إلى العلم. برز ابن رشد كذلك في تطوير "نظرية الفكر" التي أثرت بقوة في تاريخ المدرسة الأرسطية. يذهب معظم الأرسطيين، قدامى ومحدثين، إلى أن تلك النظرية قدمت فهما دقيقا للأرسطية. لكن جوهر الأمر أنها ذهبت فيما وراء الأرسطية لتشي كذلك بفكر ابن رشد ذاته. وقد دار الكثير من الجدل حول هذه النظرية نظرا لتعقيدها وهي تذهب بشكل عام إلى افتراض كون النفس البشرية جزءاً من الذات الإلهية الشاملة الحاوية. ومثل عدد من مجايليه، حاول ابن رشد رسم صورة للحقيقة العليا عن طريق مزج الجدل التحليليّ مع الحدس الفطري من أجل إمكانية تصور مساهمة الإنسان في الجوهر الكليّ للوجود. وعرّف الفلسفة بأنها لا شيء سوى سبر تحليليّ لظاهرة الوجود والوحي والسلطان الإلهي. كأنما الوحي قد أملى مع الكتاب التوصية بدراسة الفلسفة.

نظرية الخلود:

حاول ابن رشد إصلاح نظرية الخلود عند أرسطو. تلك النظرية التي تنفي بوضوح فكرة خلق العالم من وجهة النظر اليهودية والمسيحية والإسلامية. آمن ابن رشد في سرمدية الله وفي أبدية فعل الخلق، ونظر لفكرة أن الكون دائم التطور والبناء على ما سبق في صور جديدة، وأن الله قد خلق الزمان كما خلق الكون على نحو سرمدي ما دام هو ذاته ذا طبيعة سرمدية خالدة.

شرح تشيجن أفكار ابن رشد بقوله: بالنسبة لابن رشد. الكون يتحرك من الأبدية بواسطة محرك أبديّ هو "الله". المادة والهيولى متلازمان لا يمكن فصلهما إلا في العقل، وأن ثمة تراتباً لوجود الأشكال والموجودات. المادة في حركة دائمة بينما العقل ثابتٌ ومدرك لذاته. الروح واحدة وموزعة في الأجساد، وعلاقتها بالجسد تشبه علاقة المادة بالهيولى."

ويقول ابن رشد في تفسير منهجه: "لأن الله ذاته، بالتعريف، ثابت ولا ينبغي له التغير. فالكون وحركته ثابتان غير متغيرين حيث تم برمجتهما بالعقل الإلهي الفعال فما كان ممكنا وجودهما على صورة مختلفة. ويمكن للعقل عبر رحلته المدهشة في مملكة الحقيقة العليا اللامادية أن يشارفها. فالعالم لا يمكن أن يكون في قاع ميزان الوجود. لأن المعايير التي تشكّل قوانين الطبيعة تمت معرفتها عن طريق الموجودات الفيزيقية للأشياء المادية. وما يمكن رؤيته بالعين كأشكال منفصلة سريعة الزوال. يمكن إدراكه بالعقل كرواسخ دائمة.

وتبقى ملتصقة إدراكيا بهذه الأشياء تماما مثل الختم المعدنيّ المنقوش على العملة. هنا يمكن للمعرفة بواسطة العقل - بوصفها أداة ضرورية لإدراك نظام الطبيعة- أن تكوّن منطقها الخاص عن الخليقة ومن ثم تقترب من الحقيقة القصوى. يمكن إخضاع فكرة الوحي وأسرار الله العليا للتفسير العقلاني. وعند الكلام عن عالم يتبع بدقة قوانين الطبيعة - وهو مادة جيدة للإيمان كما هو مادة جيدة للجدل والتشكك - لا مناص من الارتكان إلى التفسير العقلاني."

تناغم الدين والفلسفة:

وعلى الجانب الآخر، آمن ابن رشد بأن كلمات الله تعبر عن الحقيقة من خلال لغة تصويرية رمزية بحيث يمكن للعامة من غير الفلاسفة استيعابها. مدركا التناقض الفكري بين هؤلاء الذين يؤمنون عن طريق العقيدة الدينية وبين الآخرين ممن يأخذون بأسباب العقل والمنطق. وذهب إلى أن كلا من الفلسفة والوحي الديني حق. فالحقيقة يمكن إدراكها على مستويات عدّة. وعليه فحتى لو أخطأ الفلاسفة في تأويل النص المقدس فإن أخطاءهم يجب أن تمرّر. واجتهد ابن رشد في تطويع الأفكار الفلسفية حتى تتناغم مع الأفكار الدينية. في مقالته عن توافق الفلسفة والدين "فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من اتصال" حيث قال: "بما أن الفلسفة حق والوحي السماوي حق. إذن لا سبيل إلى تعارضهما. "لأن "الحق لا يضاد الحق."

انتهج ابن رشد طريقة مزدوجة لتبسيط اللاهوت. إحداهما للنخبة المثقفة والأخرى للكتلة العريضة من العامة. بل تمادى إلى حدٍّ أن كتب إلى قادة المسلمين عن وجوب حجب كتب علوم الدين عن غير المؤهلين لاستيعابها. النص الديني، من وجهة نظره، مغلف بنسيج تصويري ليسهل تخيله، أما الحقائق داخله فيمكن الوصول إليها عن طريق المران على عملية التفكير. آراؤه العقلانية في المسيحية القروسطية نسبت إليه سمعة سيئة بوصفه يعظ بما يسمى نظرية "الحقيقة المزدوجة". تلك النظرية التي هو بريء منها، والتي جوهرها "ثمة فرضية قد يؤكدُ اللاهوت صدقها. بينما تؤكدُ الفلسفة صدقَ معكوسها." ذهب ابن رشد إلى أن هناك ثلاثة أنواع من الرجال: الأول والأكثر عددًا هم الذين يقبلون الأفكار التي يدعمها المنطق، الثاني هم يسيرو الاقتناع والانقياد، الثالث والأقل عددًا هم هؤلاء الذين لا يقتنعون سوى بالأدلة الحاسمة الجليّة. وعلى ذلك أقرَّ ابن رشد بضرورة التحدث مع البسطاء عبر المنطق الديني، في حين يمكن الخوض في الحقائق العلمية مع النخبة المستنيرة.

استنكاره لوضع المرأة العربية:

كان ابن رشد ينفر من سلطة الامتلاك وشهوة الحيازة. فكان متواضعاً كريما مؤمنا أن الفاضل هو المحسن إلى أعدائه. وكان رفيقا شفوقا يستنكر وضع المرأة السلبيّ في المجتمع كونها تحيا لإنجاب الأطفال وإرضاعهم وحسب. وكتب متأثرا بتعاستها أن اختصار المرأة في تلك الأعمال الشاقة أهدر طاقتها ودمّر مقدرتها على إنجاز الأعمال الرفيعة. وطالما أحزنه مصيرهن القدري فوصف النساء بأنهن كالنباتات، يحيين فقط من أجل الاعتناء برجالهن. وهذا ما حثّه على أن يكتب: "في مجتمعاتنا لا مجال يتيح للمرأة إبراز موهبتها، كما لو كانت منذورة للإنجاب ورعاية الصغار وحسب، تلك الحال الاستعبادية هي التي دمرّت قدراتها على الاضطلاع بأمور أرقى، ولذا لا نجدها قادرة على منح مكرمات أخلاقية. النساء يحيين كالخضراوات، يكرّسن أنفسهن لأزواجهن. من هنا تنشأ تعاسة بلادنا، حيث يزيد عدد النساء عن ضعف عدد الرجال بينما لا يستطعن أن يحصلن على ما يفي بمتطلباتهن الضرورية من خلال العمل".

مؤلفاته وسجاله مع الغزالي:

بالإضافة لما يقارب الثماني والثلاثين كتابةً فلسفيةً، فإن كتاباته قد غطت مساحة واسعة من المعرفة منها: شرحه لكتابات "جالين": كتابات في علم الفلك، الموسيقى، الشعر، وعلوم البلاغة، كما تضمنت مؤلفاته ست عشرة دراسة طبيّة مهمة يتصدرها كتاب "الكليّات في الطب". وموسوعة طبية في سبعة آجزاء تناولت التشريح، التشخيص، علم التحليل، علم وظائف الأعضاء، العقاقير. تلك المؤلفات الطبية، التي فاقت كل المؤلفات الطبية في العصور الوسيطة، ترجمت إلى اللاتينية وأعيدت طباعتها غير مرة. وفي سجاله التاريخي مع الغزالي إثر كتابه "تهافت الفلاسفة"، الذي رد ابن رشد عليه في كتاب "تهافت تهافت الفلاسفة" فند ابن رشد نقطةً بنقطة أخطاء الغزالي حيث أثبت أن البرهان الذي ساقه الغزالي للهجوم على الفلاسفة يبرز حين يقتص جزءاً من الفلسفة خارج سياقها الطبيعي ليحاجي بها جزءاً آخر، وذهب إلى أن المنطق الوحيد المقبول للدراسة لا يكون إلا عن طريق استعراض المنظومة كاملة للبحث عن أوجه مناقضتها للواقع. كان ابن رشد كذلك طبيبا مرموقا حيث درس الطبَّ في سيفيل على الطبيب الأشهر هارون التاجالي. ولأهمية الرجل فكريا وفلسفيا، تصدّرت تماثيل ابن رشد بهو جامعة برشلونة وعلى طول جدران مدينة قرطبة القديمة.

تسريب فكره عبر قنوات غربية:

مع قرب انتهاء السيادة العربية في الأندلس تم تسريب التيار الرشدي كاملا إلى قنوات عبرية ولاتينية ساهمت في تغيير فكر أوروبا المسيحية تدريجياً وحتى فجر العصر الحديث. وقد وصلَ مشروعه الفلسفيّ الأشهر في تفسير الأرسطية وشرحها، الذي منه جاءت كنيته بـ"الشارح"، وكذا دراساته في اللاهوت، إلى الغرب عبر ترجمات لاتينية وعبرية. كتابه المهم في الطب "الكليَّات" ظهر في نسخة لاتينية بعنوان "Colliget" بوصفه المجلد العاشر من النسخة اللاتينية لأعمال أرسطو طبعة دار Venice فينيس عام ١٧٥٢. وجاء تفسير ابن رشد للأرسطيّة "Commentaries" على ثلاثة أشكال: مقاطع تحليلية قصيرة، شروح موجزة للنصوص، وشروح تفسيرية مستفيضة، عُرفت بالتتابع بالتفاسير الصغرى "التلخيص"، والوسطى "الجامع"، والكبرى "الشرح". تلك الشروح كانت لها اليد الفاعلة في تمهيد الطريق لنهضة أوروبا. والمفارقة أن التفسير الأكبر قد أثر أعمق الأثر على طلاب العلم الغربيين وأحدث ما يشبه الثورة في الفكر الغربي بينما لم يكد يُرى من أثر له على الفكر الشرقي الإسلامي. على أن تلك التفاسير لم تكن على قيمة عليا من حيث النقد الأدبيّ لأعمال أرسطو، حيث اعتمد ابن رشد في تحريرها، كونه غير ذي خبرة باليونانية والسريانية، على ترجمات عربية غير دقيقة عن النسخة السريانية المنقولة عن الأصل اليوناني، غير إنها كانت ذات أثر بالغ في تحديد التأويل الفلسفيّ والعلمي للمنهج الأرسطيّ. وفقدت معظم تلك الشروح ولم ينقذ منها غير عدد من ترجماتها للاتينية. على أن هذا القليل المتبقي يشي بمدى تميز وعمق رؤية هذا الرجل.

من أشهر دراساته الفلسفية بخلاف "تهافت التهافت": دراستان حول وحدة العقل الفعال والعقل الهيولاني؛ دراسات في المنطق لأجزاء مختلفة من "أورجانون" ظهرت في كتاب بعنوان "تساؤلات في المنطق الحر عند أرسطو"؛ أبحاث



فيزيائية مبنية على فيزياء أرسطو: دراسة تفند فكر ابن سينا (Avicenna): ثم دراسة عن تناغم الفلسفة واللاهوت "فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من اتصال". وصدر كل ما سبق في طبعات لاتينية عن دار فينيس في حين لم تتوفر الدراستان الأخيرتان سوى في نسخة عبرية وأخرى عربيّة.

وقد أعلن ابن رشد تبجيله الشديد لأرسطو وفكره حول فلسفة وحدة الروح العليا والبشرية إذ اعتبرها أنقى تعبير عن الحقيقة العليا عبر الحقول الدلالية للعلم والفلسفة، وذهب في تعظيم هذا الفيلسوف مبلغا لم يصله غيره من المفكرين إلى درجة أن أطلقت الإسكولائية في مراحلها المتأخرة على أتباع ابن رشد. (وليس على أتباع الاكويني كما هو شائع)، لقب " قرود أرسطو" كناية عن تأثرهم الموغل بسلطة أرسطو الفكرية حتى أنهم كانوا يفخرون بتلك الكنية. دافع ابن رشد عن مبدأ ثنائية الحقيقة الذي يكرس أن للدين نطاقاً وللفلسفة نطاقاً آخر، حيث الفكر الدينيّ يخصُّ الكتلة البشرية العريضة بينما الفلسفة منذورة للنخبة المثقفة. الدين يقوم بالتعليم عن طريق الرموز والإشارات، بينما الفلسفة تقدّم وتلج الحقيقة ذاتها. وعلى هذا تحلّ الفلسفة محلّ الدين داخل العقل المستنير القادر على تعاطيها. وعلى الرغم من أن الفيلسوف قد يرى أن الصحيحَ دينياً زائفٌ فلسفياً فإنه يجب ألا يستنكر التعاليم الدينية قياساً على هذا، لأنه في هذه الحال يجرّد العامة من وسيلتهم الوحيدة في تحقيق معرفة (رمزية) عن الحقيقة.

كانت فلسفة ابن رشد، كما عند معظم الفلاسفة العرب، مستقاة عن الأرسطية الموشاة بمسحة خفيفة من الأفلاطونية المحدثة، وفيها نجد فكرة خلود المادة كمعتقد إيجابيّ للوجود: ومفهوم احتشاد الأرواح في طبقات تراتبية بين الله وبين المادة؛ ورفض فكرةِ القدَرية بالمفهوم الشائع لها؛ ومعتقد أن كلا من المجالات السماوية في حال تجدد دائم، ونظرية الصدور والاستخلاص كمرادف لمفهوم الخلق وأخيرا تمجيد المذهب العقلانيّ والمعرفة الروحية كهدف ومطمح أعلى للنفس الإنسانية.

العقل الهيولاني والعقل الفعال:

في كلمة موجزة، طرح ابن رشد كل ملامح الأفلاطونية المحدثة التي أضافها العرب للأرسطية الصافية. أما الغريب في تفسير ابن رشد لأرسطو فهو المعنى الذي أعطاه للمذهب الأرسطي من العقل الفعّال والعقل الهيولاني. قال سلفه ابن سينا أن العقل الفعّال عامٌ وشاملٌ ومنفصل بينما العقل الهيولاني فرديّ ومتصل بالنفس. في حين اعتقد ابن رشد في انفصال كلٍّ من العقل الفعال والهيولاني عن الذات الفردية وفي كونهما شاملَين عامين حيث الروحُ واحدة في كل البشر. واعتقد في خطأ الإسكندر الأفروديسي حين حصر العقل الهيولاني في مجرد كونه نزعة طبيعية في الإنسان وكذا خطأ المفسرين الآخر مثل ثيمستيوس وثيوفراستس في وصفهم له بأنه محض جوهر فرديّ مرهون بالصفات الطبيعية. وآمن بكونه طبيعة في الإنسان غير إنه منتم لعقل آخر خارجيّ، واستخدم مصطلحات مثل هيولانيّ، محتمل، ماديّ، في التدليل على هذا النوع من العقل الهيولانيّ الذي لو استصفى من النزعات والصفات الطبيعية الفردية- في عملية التحليل العليل- لتحول إلى العقل الفعال ذاته، بكلمة أخرى فإن العقل ذاته يسمى فعالا في حال الصفاء المطلق ويسمى هيولاني أو محتملا أو ماديا في حال استعماله بموجب الطاقة الكامنة لصناعة الأفكار. بالإضافة إلى هذا تكلم ابن رشد عن العقل المكتسب وهو العقل الفردي حال تواصله مع العقل الفعّال، وعلى هذا فبالرغم من وجود عقل فعال واحد (عدديا) فإن ثمة عدد من العقول المكتسبة بعدد الذوات الفردية التي هي في حال اتصال مع العقل الفعّال.

ابن رشد والإسكولائية الأوروبية:

تحدث الإسكولائيون عن اتصال العقل الكونيّ مع العقل الفرديّ وفضلوا استخدام مصطلح "التصاق" عوضا عن "اتحاد أو وحدة"، وضربوا مثالا بالشمس التي كانت وتظل مصدرا واحدا للضوء إلا أننا يمكن أن نعتبرها مضاعفة وكثيرة، أي مصادر متعددة للضوء طالما تنير أجساما عديدة بواسطة أشعتها المنبثقة من جسدها الواحد. هكذا الحال بالنسبة للعقل الكونيّ الأوحد حال اتصاله بالعقول الفردية المتعددة. وسرعان ما اكتشف الإسكولائيون أن الضعف في هذا المعتقد، بوصفه تفسيرا سيكولوجيا لوحدة الأصل المعرفيّ، يكمن في فشله في تفسير الحقائق الخاصة بالوعي، التي تشير إلى أنها ليست مجرد نزعة فردية. لكنها حال وعي فرديّ فعال يدخلها المرء ليعبر عنها بعبارة "أنا أفكر". مثلب آخر، من وجهة النظر الإسكولائية، في نظرية وحدة النفس mono-psychism التي تقول بأن ثمة عقلاً أوحد، وهي عدم مقدرتها على الإجابة عن التساؤل حول أبدية النفس الفردية وخلودها. والشاهد أن ابن رشد اعترف بعجزه عن تكوين قاعدة فلسفية لهذه المظنّة ويبقي قانعا بردّ فكرة خلود الروح الفردية إلى المعتقدات الدينية.

جوهر الأمر أن تميز ابن رشد الحقيقي قد تجلى في تفاسيره أكثر منه في أفكاره، لأن معتقداته قوبلت بردود فعل متباينة وأثر متفاوت على المدارس المسيحيّة. ففي البدء كان ثمة تأييد لأفكاره فتحول نفور الإسكولائيين الخفيّ من سطوة الكنيسة بالتدريج إلى رفض باد لتعاليم المسيحية. ولكن في آخر الأمر، بفضل ثورة الرينيسانس، تحولت أفكاره مجددا إلى مجرد أقوال مؤقتة، بينما ظلّت شروحه وتفاسيره تحمل أسبابَ نجاحها وتحققها النوريّ والدائم. وقد اتخذ القديس توما الأكويني التفسير الأكبر لابن رشد "Grand Commentary" نموذجاً له ليغدو الإسكولائي الأول الذي يتبنى هذا الطراز من الشروح. وعلى الرغم من رفضه أخطاء ابن رشد وتكريسه عدة دراسات في هذا الشأن، إلا أنه كان يرى أن كلمة هذا المفسِّر العربي - بالرغم من إفساده طقوس المشائين- يجب أن تقابل بكل احترام وتدبّر. وقد قال دانتي أيضا شيئا مشابها. وبعد عصر القديس توما ودانتي كان ابن رشد يُكنى بوصفه العدو الأول للإيمان.

* شاعرة من مصر

المراجع:

"Moorish Culture in Spain", Burckhardt, . George Allen & Unwin, Ltd., London, 1972.

" The Structure of Spanish History", Castro. A. Princeton University Press. Princeton. 1954.

" The Spaniards - An Introduction to Their History", Castro A., University of California Press. Berkeley. 1971.

" Muslim Spain - Its History and Culture", Chejne, A., the university of Minnesota Press, Minneapolis, 1974.

" Islamic Contributions to Civilization", Cobb, S., Avalon Press, washington, 1963.

من الخاطر

ثقافة الإرهاب

❖ غازي الذيبة *

لا يمكننا تجاوز المحنة التي تعيشها بلداننا العربية، بعيد انهيار كافة المحاولات لإنشاء مجتمعات مرتفعة عن ضغينة الانقسام والتطرف والتعصب. لقد فشلت كل المشاريع الدينية والليبرالية في اختيار موقف اجتماعي وسياسي يؤلف بين هذه المجتمعات، ويحقق لها بنية سليمة ومعافاة من مكائد الغلو والتكفير والانتهازية، واصبح نظامنا السياسي والاجتماعي كله مهدداً بما أنتج خلال الفترة الماضية من مصائد متطرفين، حملوا على عاتقهم انتاج افكار غير معنية بالواقع، مشدودة الى الوهم، وساكنة في تلافيفه، مستندين بتنظيراتهم وافكارهم الى تفسيرات غائية للنصوص الدينية.

ان الارهاب الذي شكل ثقافة تتوسع وتجد في رسم صور باهتة ومسكونة بالخوف والترقب والحقد والكراهية لكل من يخالف تفسيرات منتجيها للحياة، لا تنتمي الى الواقع، ولا تستطيع ان تكون لبنة من لبناته، ولا تقدر على اقصاء الحقيقة التي تحتاجها المجتمعات العربية من تقدم وتطور وملاحقة للعصر الذي تعيش فيه، بعيداً عن التطرف والغلو والجنوح.

فمنتج الارهاب كمادة ثقافية تدميرية تستشري في البنى الاجتماعية العربية، وذات اصول محملة بمرجعيات تستمد مقوماتها من الدين، هو في حقيقة الامر غير سوي، ولا يحمل سوى الذرائع والتبريرات الفاقدة للمنطق في قراءة الواقع وتفسيره.

كذلك فإن المجتمعات العربية تستطيع تشكيل نظمها السياسية، وبناها الاجتماعية ونهضاتها الاقتصادية، بعيداً عن الكراهية والحقد والتطرف والتقوقع في الماضي، لأن ثقافتنا العربية الاسلامية محملة بالصفاء والروية والحنكة في التعاطي مع اي ظرف واي واقع، وهي قادرة بحكم التجربة الحضارية الطويلة لها ان تبني مناطق وعيها بما يتلاءم والعصور التي تعيشها، واذا كان ثمة انحطاط او تدهور سياسي واجتماعي تمر به مجتمعاتنا، فمرد ذلك لا يقع تفسيره على عاتق الدين، ولا يستمد معالجاته من التطرف والاقصاء والالغاء والكراهية.

اما في حال وقف منتج الارهاب الذي صار سبة ولعنة ضد حضارتنا العربية الاسلامية، على أنه محكوم لتفاصيل السياسة الدولية وما تجره علينا من ارتهان لها وتماس مع فضاءاتها الجبرية لنظمنا السياسية والاجتماعية، فذلك يعالج بإنتاج وعي مخالف لهذه الجبرية بطرق حضارية، ومتقدمة في سلوكها الانساني والمعرفي، ولا يذهب الى مناطق الترويع والترهيب والعتمة.

لقد استطاعت المجتمعات الانسانية التخلص من براثن التقوقع في تخلفها وتردي اوضاعها السياسية والاقتصادية والاجتماعية، من خلال بناء وعي متقدم في فهمه للواقع وقدرته على سبر حاجات الانسان ومتطلباته المعرفية والاقتصادية والانسانية، بإدراك هذه الحاجات والتعامل معها بواقعية ومنطق يؤهلان الانسانية للتقدم والانسنة والمضي في مسيرة الحضارة البشرية، بعيداً عن الاقصاء وفي عمق الحوار والتواصل الانسانيين.

وفي منطقة اسباغ ثقافة الارهاب على منتج ثقافة المقاومة، فإن قصور التفسيرات التي ينتجها الارهابيون الملتاثون بهوس الفئة الناجية في هذا المعطى، هو ما يدفع للخلط بين المقاومة والارهاب، ويدحض اي معنى اصيل للمقاومة، ان هو ازاح فكرة المقاومة النبيلة باتجاه تقويض ما يجمع عليه المجتمع في معناها، الذي يشرع منطقه برفض المجتمع ذاته، لكل ما يقوض من حريته وقدرته على الحياة واستمراره فيها.

ان ثقافة الارهاب لا تحمل في جيناتها غير الفناء، وتدمير اي مجتمع تتسلل اليه من تحت ستار العتمة، وكل ما تحمله لمساراتها من عقائد وافكار تتلطى بالدين او بالمقاومة، ما هو الا محاولة لتلطيف حدة الخراب الذي تنتجه، وتصوغه في كهوف الظلمة القاتمة، وما على المجتمعات التي تسعى لخلاصها من التخلف الا ان تجبر هذه الثقافة على مغادرة وعيها وحياتها.

---

* كاتب أردني

ghazi65_1@hotmail.com

مرايا الجسد:
تجليات اللسان الشعري الأنثوي


أ.د. محمد صابر عبيد *

اغتنت مرايا صورة المرأة برؤياها الجسدية اللافتة والمحرضة والمثيرة، وظلت هذه الصورة المرآوية حاضرة التداول تشخيصاً وتفسيراً وتأويلاً في المخيال الشعري العربي، بحيث اكتنزت بالمظاهر والأشكال والتصنيفات والخيارات. في السبيل إلى تشكل استثنائي فريد يبقى في دائرة التحريض والإثارة والتشعير، على نحو يكسر فيه الدائرة وتتسرب حيواته إلى الخارج لتروي ظمأ الأرض وتلجم حسد السماء.

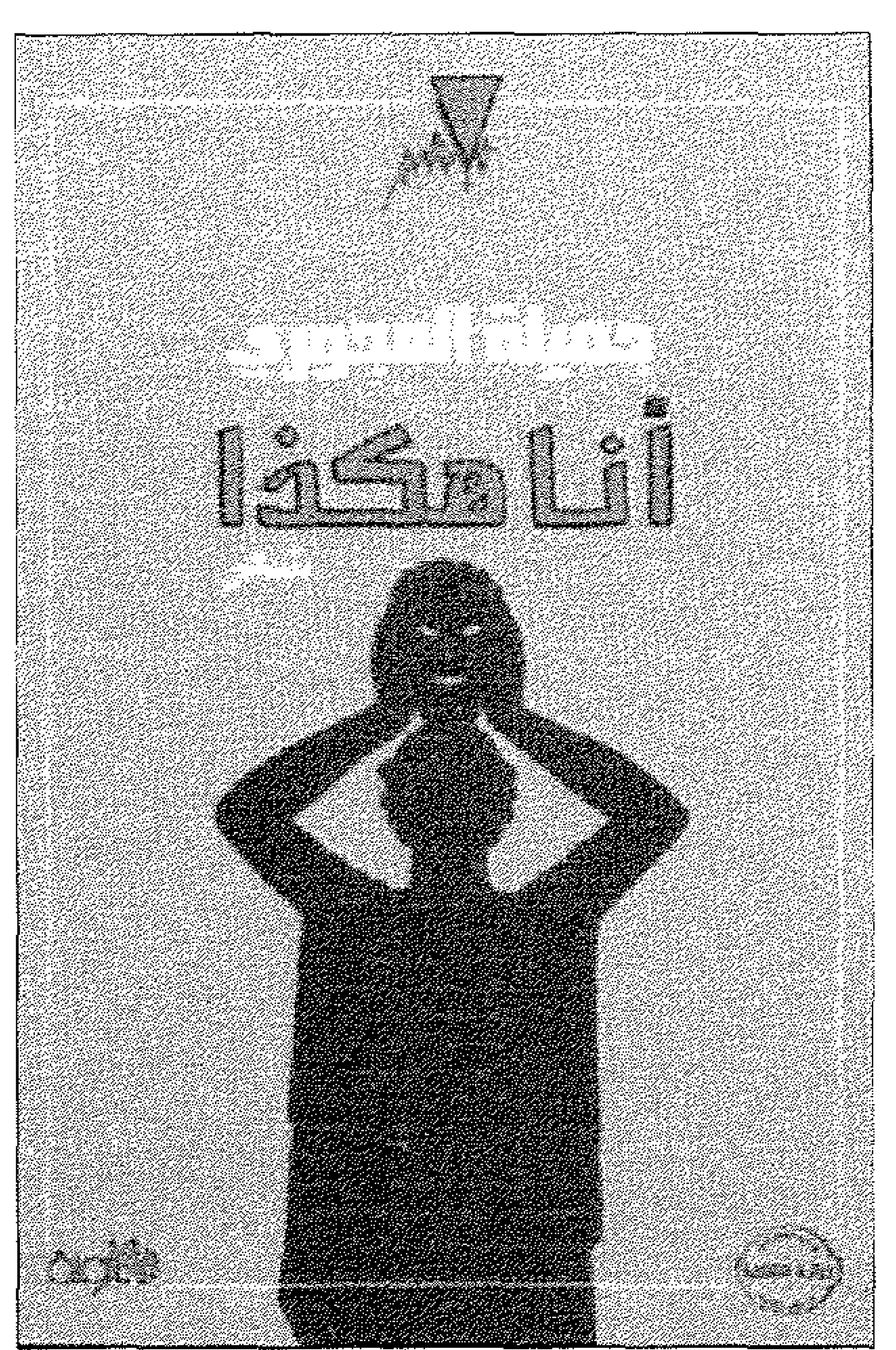


إنّ قيمة الرؤيا الجسدية في محتواها الإرثي داخل المخيال الشعري العربي تكمن في امتلاء بدن المرأة «ورواء بشرتها ونعمة حالها، فهي متعة الفارس ورضيّة الأديب والشاعر ومفخرة الفتى وحظوة السيد الفارس، في وسط صحراوي جاف يقوم على المنافسة والثروة والسؤدد وسلطة الكلمة» (١)، وينظر إلى الجسد رؤيويا بوصفه علامة المتعة وسيمياء الخصب.

وإذا كان إيقاع التسمية «الجسد» متأتيا لسانيا من «أنّ الثوب مجسّد إذا كان مصبوغا بالجساد وهو الزعفران» (٢)، فإنّ تشكيل الرؤيا في مدلولها الحسّي الجسدي يقود إلى أنّ «تسمية الزعفران بالجساد تحيل على حمرته الشبيهة بحمرة الدم في الجسد الحي» (٣)، إذ «يقال عن الثوب مجسّد إذا ولي جسم المرأة فابتلّ بعرقها. ولعلّه سمّي بذلك لأنه يتّخذ شكل جسدها فيبرز مفاتنها بملاصقته لها. كما أن هذا الابتلال دليل على قوتها ورواء بشرتها» (٤)، وإطلاق شرارتها التي تلهب الخيال الإيروسي للشاعر، وتدفعه نحو استنطاق رؤياها ومحاورتها.

وعلى الرغم من أنّ «الجسد البشري أقرب المحسوسات إلينا لكنه أغمض دلالة عندنا، من موقعه تبدأ المسافات وتتبع التساؤلات وتنطلق أسفارنا نحو المجهول. هو لا شيء في الكون الواسع ولكنه صلتنا الفعلية الوحيدة بالوجود. فنحن موجودون فيه وموجودون به» (٥).

ويتعالى حضور الجسد في المشهد البشري بوصفه كياناً ورؤيا. فهو يوجد في قلب العمل الفردي والجماعي وفي



قلب الرمزية والإجتماعية (٦)، فضلا على أنه يعد محللا (موضوع تحليل) له أهمية كبيرة في فهم الحاضر (٧). إذ تتجسد رؤياه بـ «الكثافة والامتلاء وعنف اللون وجمال الصورة»(٨). ويسهم تركيب الأجزاء الذي هو احدى أدوات تشكيل الرؤيا في إنجاز سرّ كثافة الجسد وثقله وتجمّعه وتماسكه ورسوخه في المكان (٩).

تتمظهر الرؤيا في أنموذجها الشعري بوصفها «ذلك المزيج المشعّ، المعجون بلغة الشاعر وفكره وحنينه. وهي كذلك، مصدر فاعلية العمل الشعري» (١٠)، كما أنّ التجلّي في إطار الرؤيا هو تلك «اللحظة التي يصير فيها ما كان يتفاعل في الخفاء من عناصر التجربة الفنية باديا للعيان في الإدراك والتعبير معاً. إنه الحدس التعبيري الذي يتّخذ شكل صورة تقع بين المفهومات المجرّدة ومنطقة الشعور. لذلك فهو يحمل العنصر الذاتي في إطار المفهومات التي تتكوّن منها التجربة. ولهذا السبب أيضاً يحمل صورتي المفهوم والإدراك الحسي في وقت واحد. وبالتالي فهو جوهر الرؤيا» (١١).

تتمظهر الرؤيا في أنموذجها الشعري بوصفها «ذلك المزيج المشعّ، المعجون بلغة الشاعر وفكره وحنينه. وهي كذلك، مصدر فاعلية العمل الشعري»

إنّ الجوهر الرؤيوي في منظوره الجسدي المتحرّك على شاشة اللسان الشعري الأنثوي يتمخّض عمّا يدعوه رولان بارت «لذة النص» (١٢). وهي تمثّل لديه «اللحظة التي يتبع فيها الجسد أفكاره الخاصة»(١٣).

من هنا تنعطف رؤيا الجسد إلى موقع اللسان الشعري الأنثوي. لتنير نصوصه بوهج الرؤيا وجمرها الملتهب، ولتحاور الآخر المتدخّل محاورة شعرية مكافئة، تماهي بين جسد اللغة ولغة الجسد في الأنموذج الشعري الأنثوي المتمظهر بخصوصيته في الشعرية العربية الحديثة.

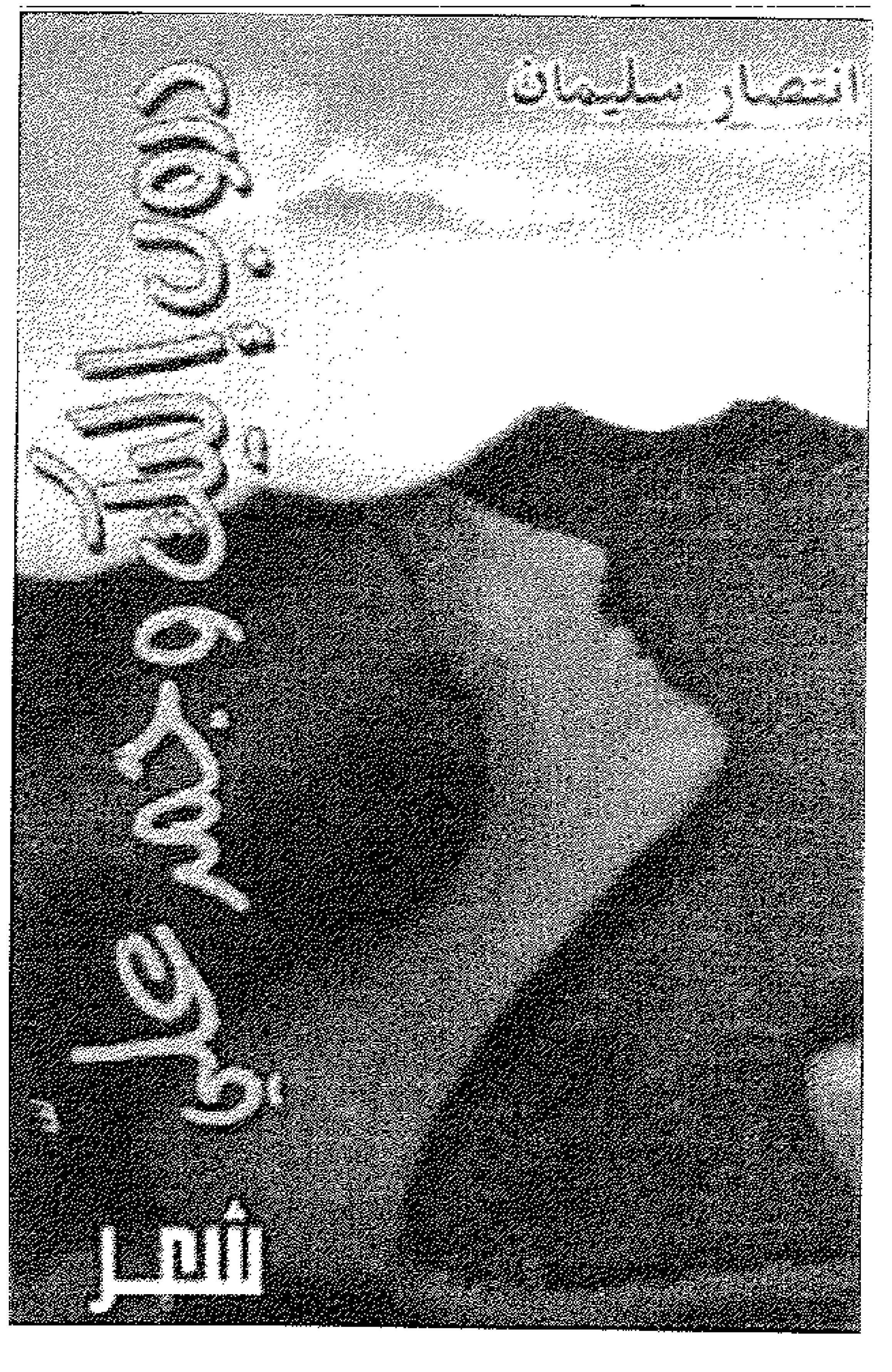
ينفتح نص الشاعرة سعاد الصباح انفتاحا جسديا على كونه الشعري، فتندفع إشارته اللسانية «أتوسل إليك» إلى رسم خارطة دلالية للمكان، يحضر فيها الجسد حضورا كليا معبّرا عن رؤياه في احتلال مساحة المكان:

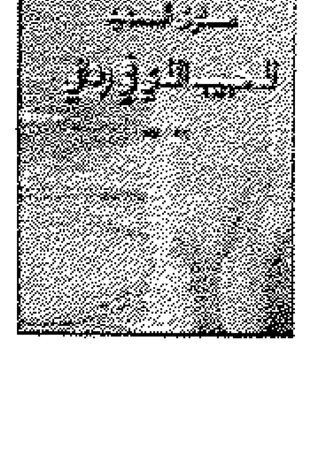
أتوسل إليكَ
أن لا تقف بين مرآتي.. ووجهي
بين قامتي.. وظلي
بين أصابعي.. وورقتي
بين فنجان القهوة.. وبين شفتي..
بين قميص نومي.. وشراشف سريري
فهذا استعمار
لا أحتمله (١٤)

إنّ الوقوف الماثل لجسد «الآخر» المتجاوز لتوسلات نقضه وإيقافه عن المثول يهيمن على الجسد النصي الأنثوي ويحرّك حساسيته. ويتدخّل في تفاصيله ويستقصي حدوده، ابتداءً من هوية الجسد «وجهي» وجدل علاقته مع آلة الكشف والتصوير والمضاعفة «مرآتي»، حيث يصبح الوقوف بينهما «لا تقف» سبيلا لعزل الهوية «وجهي» عن إمكانية تجليها الصوري والفعلي والوجودي المرآوي في «مرآتي»، مرورا بالوقوف بين «قامتي / وظلي» سبيلا إلى غربة الجسد عن الطبيعة المتمثلة في المظهرية الشمسية العاكسة. وهي تحقق حضورا أفقيا للجسد على خارطة المكان تضاهي حضوره العمودي، بحيث يتمخّض الحضور عن فعالية متقاطعة تضغط على المكان بأبعاده ومستوياته كلها.

وينتقل الوقوف إلى مساحة الكتابة «بين أصابعي / وورقتي» ساعيا إلى فصل الصوت القادم من الكون الجسدي عن طريق قناة «الأصابع»، التي تثير في المشهد الشعري الأنثوي خيالا إيروسيا خاصا. عن «الورقة» بصورتها البيضاء المتخيّلة في الذهن. إذ إنّ حركة







الأصابع المقترنة بـ «القلم» على سطح «الورقة» من شأنه أن ينهي بكارتها البيضاء، بما يفعله سواد الكتابة من خرق وانتشار.

وترسم صورة الوقوف «بين فنجان القهوة / وشفتي» تجلياً جسديا آخر يمنع اللقاء والالتحام. ويتجلى أكثر حين تتدفق إشارات الخصوصية الجسدية في شكلها الحيوي والحميم «بين قميص نومي / وشراشف سريري». على النحو الذي يكون فيه الجسد «الآخر» عازلا للمتعة، مانعاً لحساسية الالتصاق، لكنّ الجوهر التأويلي لفعل التوسّل «أتوسل إليك» إنما يتصل برؤيا الجسد الأنثوي الذي يتجلى لسانه الشعري عبر تثبيت الوقوف والمثول لا نفيه. فتشكيلية الدال «لا تقف» إنما تعني توسل الوقوف الدائم الماثل مثلما تؤوّل «لا أحتمله» بعدم احتمال غيابه.

يتحوّل اللسان الشعري الأنثوي من تجليات التوسل الإيهامي التخييلي عند سعاد الصباح. إلى تجليات الرجاء الإشكالي عند الشاعرة سلوى سعيد:

أرجوك شدَّ على جدائلي وردائي
رهج البحار يغرني
وأنا التي عودتها إغرائي
تأتي، وكيف أتيت ؟
باكرت المشيب
تهدّلت عيناك
أينع زعفرانك في شقائي
تحبو، وأنت وحيد قلبي!
والنساء شردن حولي بالرجال.
وتهن في الرقص المباح.
عييت من قهري عليك.
ألا مددت يداً إلى إعيائي ؟
إني أغار من النساء العاشقات.
لهنَّ وهج النار ما انطفأت،
وأذكى وهجها إطفائي
هذا المساء حرائق للرقص
كم أخشى حريقك في مسائي!!
يا أرعن الأشواق كم أرق الهوى
لك أن تعاقره
وأشهى ما ظمئت إلى هوائي
هب أنني الملكوت،
هيا فاعتمر أرضي
وسافر في سمائي.. (١٥)

إذ يطلق لسانها شبكة إشارات تتداخل وتتعاشق وتتقاطع وتتعاكس استنادا إلى محركاتها السيميائية ومضامينها الدلالية «الجوانية»، وهي تتجه في تداخلها وتعاشقها وتقاطعها وتعاكسها إلى تشييد رؤيا متحركة ومتموجة للجسد، وهو يخضع خضوعا ملتبسا لمظلة الرجاء «أرجوك».

فالأسهم الإشارية المتنوعة والمتحركة في اتجاهات الفضاء الجسدي كلها ترسم مشهدا للرؤيا متنوعا في أساليب تشكله وخطوط نياته على النحو الآتي:

نداء الآخر نداء الرؤيا نداء الجسد
شدّ جدائلي رهج البحار يغريني
أنا التي عودتها إغرائي
باكرت المشيب هذا المساء حرائق
للرقص عييت من قهري عليك
تهدلت عيناك هب أنني الملكوت
أنت وحيد قلبي
ألا مددت يدا إلى إعيائي
كم أخشى حريقك في مسائي
يا أرعن الأشواق
فاعتمر ارضي وسافر في سمائي

إن نداء الجسد يتحول إلى نداء للآخر عبر نداء الرؤيا ويتمركز في الفضاء الملتبس للرجاء «أرجوك». ويتزوّد من المكانز الدلالية لمنظومات الأفعال والأسماء والصفات طاقات وقوى استثنائية لخوض المغامرة اللسانية في جمالياتها الشعرية والأنثوية. على النحو الذي تتبلور فيه رؤيا الجسد، وتتمخض عن تفعيل حيوي فريد لسطوة الجسد ينقل الصورة المشهدية إلى أعلى حساسية التقاء تصويري وتدليلي بين نداء الجسد واستدعاء الآخر تحت رعاية نداء الرؤيا

١ أينع زعفرانك في / شقائي
٢. كم أخشى حريقك في / مسائي
٣. اعتمر / أرضي
٤. سافر في / سمائي

وتقدم الشاعرة ريم قيس كبة رؤيا جسدية حافلة تستقصي الكمال الجسدي ولا تعترف بأنصاف الحلول حين يتعلق الأمر بتمظهر هذه الرؤيا تمظهرا حرا وشاملا:



لا تمسك العصا من النصف
مثلما تلفّ ذراعيك
حول خصري
فليست عصاك
أنثى
وأنا لست
بخشبه.. (١٦)

إن الخطاب الموجه إلى الآخر «لا تمسك» خطاب جسدي يشتغل على سيمياء المثل «مسك العصا / من النصف»، الذي يضع الفعل في دائرة الاحتمال الدائم بين الانتماء واللاإنتماء، بين اليمين واليسار، بين الأعلى والأسفل. ويضعه الخطاب في موازاة تشبيهية مع الصورة الجسدية للذات الشاعرة في تجليها الأنثوي البارز «مثلما تلفّ ذراعيك حول خصري»، لتنتهي مرايا الخطاب إلى حقيقة الفصل بين الجسدي واللاجسدي استنادا إلى المعطيات السيميائية للمثل وحضوره التشبيهي في الجسدي. إذ إنّ نفي الحساسية الأنثوية عن «عصاك» تقرّر استقلالية الجسد وخصوصية

رؤياه، كما أنّ تنزيه الأنا الجسدية عن «خشبة» يعكس إمعانا حاليا وجوديا في الحفاظ على الجسد داخل رؤياه، والحفاظ على الرؤيا فضاءً حيويا تخييليا للجسد، حيث تلتقي الأداة السيميائية الدالة «عصاك» بـ «خشبة» للخروج من دائرة الجسد التي تشغلها «أنثى» زائداً «أنا».

الشاعرة جميلة العجوري توازن في نصها بين رؤيا الجسد ورؤيا العالم البديل، فحين يتلكأ الجسدي في تشييد رؤياه لأي سبب كان، فإن الشعري يتكفل بهذه المهمة ويتمظهر تمظهرا جسديا بديلا في مشهد النص:

حيث لا شيء،
يمنح للفم ضحكته،
وللعين دهشتها
وللقلب بعض الرفيف..
حيث لا زهر بين الأنامل..
لا عطر بين الحنايا
ولا يد للاحتراق..
حين تمسي القصيدة منفى،
والمساء احتضار
ينبغي أن يشعل القلب
أغنية
من حصاد المعاني
ويبدأ بالرقص
حول هشيم النهار (١٧)

إنّ رؤيا الجسد تتمخّض عن فعاليات متنوعة تغني حضوره وتطلق علاماته وإشاراته في المحيط، ويؤدي ذلك من خلال أدواته ومفاصله الجسدية. فآلة التلقي الذوقي «الفم» لا تحقق تجليها الجسدي إلا بمظهرها التعبيري الممثل للجسد وطموحه كاملا «ضحكته»، وآلة «العين» لا تتجسد على نحو يعبّر عن انتمائها الحسي إلى فضاء الجسد إلا عبر «دهشتها»، كما أن آلة المركز «القلب» بوصفها أحد المراكز الجسدية الحساسة المتصلة وجدانيا بالروح لا يمكنها أن تبرز منطقها الجسدي إلا بـ «بعض الرفيف».

فإذا ما اقتصرت عدّة الجسد هذه على ألسنتها في التعبير عن الجوهر الجسدي، فإنها تكفّ عن تجليها الجسدي ويتحول عملها إلى فعل ميكانيكي صرف، وإذا ما اندفع المشهد الجسدي في سبيل الفقدان هذا توصّلاً بآلات جسدية حساسة كما يقترحها اللسان الشعري الأنثوي هنا، بإقصاء صورة «الزهر» من بين «الأنامل»، و «العطر» من بين «الحنايا»، و «الاحتراق» من عمل «اليد»، فإن الجسد يصل إلى منطقة العجز وتصبح رؤياه لا جسدية.

من هنا يندفع الشعر عالما بديلا عن الجسدي «حين تمسي القصيدة منفى»، ويتجلى تجليا جسديا متخيلا يزاوج بين رؤيا الجسد ورؤيا الشعر، ويتمخض عن مقترح لإعداد صيغة جديدة للموازنة تعيد للجسدي رؤياه عبر جسر اللسان الشعري الأنثوي «ينبغي أن يشعل القلب أغنية من حصاد المعاني / ويبدأ بالرقص حول هشيم النهار».

فالدالات اللسانية المحتشدة في منطقة اللسان بشيفراتها المنتجة لإشارات الجسد في حالته الصاخبة، تقض إمكانية تقبّل العالم البديل بوصفه بديلا نهائيا للجسد، ليبقى الجسد ماثلا في رؤياه لسانا وحياة.

يتجلى الجسد الأنثوي في قصيدة الشاعرة انتصار سليمان بدلالة الآخر، إذ يتماهى فيه ويتّحد إلى درجة التقمّص والحلول:

إهدأ قليلا
ليس لي سواك
أغفو على سرير ذكرياتك
أتمدّد بأقصى تكويني
على غيومك الهاربة
فتستحم
روحي
بوميض
بروقك (١٨)

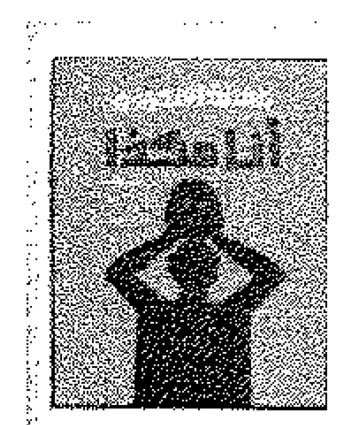
رؤيا الجسد تتمخّض عن فعاليات متنوعة تغني حضوره وتطلق علاماته وإشاراته في المحيط، ويؤدي ذلك من خلال أدواته ومفاصله الجسدية، فآلة التلقي الذوقي «الفم» لا تحقق تجليها الجسدي إلا بمظهرها التعبيري الممثل للجسد وطموحه

فجملة «ليس لي سواك» حسم واضح للحيّز الفضائي الذي يتنفّس فيه الجسد، بإقصاء كلي للأمكنة والأزمنة المحتملة، فرؤياه الجسدية نابعة من رؤيا الآخر الجسدية ومندمجة فيها.

ويهيمن الآخر على تجليات الجسد فيوجّه لسانه الشعري الأنثوي حسب أنموذجه ومتطلباته، فاستراحته الجسدية «أغفو» لا تتم إلا عبر التشكيل الجسدي المزروع في الوجدان «سرير ذكرياتك»، والارتخاء الجسدي المتمظهر تمظهرا كليا مكثّفا للزمن والتاريخ والوجود والرغبة «أتمدد بأقصى تكويني»، لا يكتب له الحضور والفعل والصيرورة إلا باستخدام الحاضنة المائية الظلية المنفلتة «على / غيومك الهاربة»، لأجل أن تصعد رؤيا الجسد إلى سماء الروح وقد تأهلت لخوض مغامرتها «فتستحم روحي» مع الآخر، في أكثف حالات تجليه وعنفوانه «بوميض بروقك»، حتى يتحول هذا الفضاء السماوي إلى إيقاع جسدي لاذع.

وفي تجليات اللعبة الجسدية التي يمظهرها تراشق الخفاء، تشعل الشاعرة زليخة أبو ريشة خيال نصها الإيروسي، وتمتحن لسانه الشعري الأنثوي في تجربة اللذة:

قال لي:
هذا لبني
فكليه تمراً
هذا عسلي
فاسكبيه
على أعضائك
هذه مريميتي
فامضغيها شهوة الرمان.
وعطري بها
ذراعيك اللتين تطويان الليل
والمروج..
قال لي
قال لي
....
....
ثم انتحت سوسنة خجول
بيتي
وألقت إليّ



بالعبارة.(١٩)

فالحوار الذي يدفعه النص إلى دائرة الرؤيا حوار جسدي صرف يتبنى أحواله ولسانه ورؤياه، ويقوم الراوي الجسدي بتجسيد معالم الحوار على أساس المناطق أو المراحل. من خلال تمثل لسان الآخر في محتواه الجسدي الإيروسي.

الصورة القولية الأولى للآخر تضع الراوي الشعري الجسدي في موقف التلقي والتواطؤ والإذعان «هذا لبني / فكليه تمرا»، وتمركز دلالاتها الإيروسية المتقدمة نحو الجسد الصارخ شكلا ولونا في «لبني»، وهو يستدعي عمل بوابة الجسد العلوية «كلي»، وقد تحول اللبن «تمرا»، أي تحول من السائل إلى النواة المتجسدة.

وتندمج الصورة الثانية في مساحة الوضوح والشراسة والانكشاف واستظهار جسدانية الجسد «هذا عسلي / فاسكبيه على أعضائك»، بدلالة المتكون الحسّ لوني المرأوي «عسلي» المتطوّر عن «لبني» في مرحلة أعلى من مراحل اللذة. ودلالة «اسكبيه على أعضائك» لتغمر الخارج الجسدي بعد أن انغمر الداخل في الصورة الأولى.

وتختص الصورة الثالثة «هذه مريميتي / فامضغيها شهوة الرمان /.... الخ» بالاشتغال على تفاصيل مكملة في الرؤيا الجسدية، ليتحول الجسد إلى قارّة تتمثل قول الآخر لسانا وجسدا..

ثم ليضاعف عمل لسان الآخر «قال لي / قال لي» بحيث لا تستوعبه اللغة فيتحول إلى إيقاع تصويري بصري «...... /......»، ينهي ثورة الجسد ويؤسس له مجالا شعريا رومانسيا في الجوار «ثم / انتحت سوسنة خجول / بيتي / وألقت إليّ بالعبارة» للارتقاع بالرؤيا من أرضية الجسد في مستواها الحيزي إلى سماء اللسان في مستواها المفتوح.

تمزج الشاعرة سميّة السوسي رؤيا الجسد برؤيا اللسان مزجا مثاليا يتحول فيه الجسد إلى فضاء لساني، واللسان إلى فضاء جسدي:

حين يبدأ الحديث
تفكفك الغريبة أزرار شهوتها،

الحوار الذي يدفعه النص إلى دائرة الرؤيا حوار جسدي صرف يتبنى أحواله ولسانه ورؤياه. ويقوم الراوي الجسدي بتجسيد معالم الحوار على أساس المناطق أو المراحل. من خلال تمثل لسان الآخر في محتواه الجسدي الإيروسي.

ترتدي إزارها المرمري
تحلم بنصف حكاية
بصياد يلقنها
أنوثة المعاني
وبعض التفاصيل اللازمة
لاجتياز النهار
ما أصعب تفسير الكلام
حين يكون أول ما يميزه
الرغبة في الكلام(٢٠)

إذ يشرع النص بافتتاح بوابة الرؤيا افتتاحا لسانيا «حين يبدأ الحديث»، ينفتح على إمكانات جسدية مصوّرة وملحقة بأنموذج لساني وشخصاني مختلف «تفكفك الغريبة أزرار شهوتها»، ترتفع مرة أخرى إلى سماء اللسان حاملة بجزء من الحكي «تحلم / بنصف / حكاية»، وللنصف دلالة التوحّد والمشاركة بين نصفين متجاذبين يؤلفان الكلّ الحكائي. ثم ليهبط مرة أخرى إلى النسق الجسدي المرهون برؤيا اللسان «بصياد يلقنها أنوثة المعاني»، الذي يستكمل تشييد رؤياه وإقرار حلمه عن طريق «بعض التفاصيل اللازمة لاجتياز النهار».

وحين تستكمل الصور اللولبية بصعودها وهبوطها ومراوغتها تشكيلها الشعري، في تناوب متلاحم حيّ بين رؤيا الجسد ورؤيا اللسان، تنتهي اللعبة إلى استعصاء رؤيا اللسان على التفسير «ما أصعب تفسير الكلام»، عندما يتماهى الكلام مع التجليات المحرّكة والموجّهة لرؤيا الجسد «حين يكون أول ما يميزه / الرغبة في الغرق»، بحيث تصبح «الرغبة في الغرق» عنوانا لافتا للمزج الذي داخلَ بين رؤيا الجسد ورؤيا اللسان في الفضاء الشعري.

في نصها المركّز «شبابيك» لسانا وجسدا تدفع الشاعرة حنان بيروتي رؤيا الجسد إلى منطقة سيميائية حادّة بالتشكيل والدلالة:

حتى الجدار
يجرح جسده
كي نرى من خلاله
الحياة(٢١)

عتبة العنوان «شبابيك» يمكن أن تبقى معلّقة في سقف المتن لتؤلف مكانة الرأس من الجسد. كما يمكنها أن تنحدر إلى أسفل الجسد المتني لتكون أطرافه. وبوسعها أيضا أن تحيط به لتكون جسده الخارجي.

كل الكينونات الجسدية عبارة عن صناديق مقفلة لا تتجلى رؤياها إلا عن طريق إيجاد خرق فيها «جرح». يصلها بالخارج «الحياة» ويفتحها على المتع والمباهج. لا (جسد) بلا (شباك)، فـ «الشبابيك» هي النوافذ التي تطلّ الأجساد من خلالها على الحياة.

تقود «حتى» إلى حسم حال كل الصناديق المقفلة بوصولها إلى «الجدار» آخر صندوق ممكن «يجرح جسده». لأنه من دون ذلك يبقى محجوبا وحاجبا يعزل الحياة عن عين الجسد الرائية.

ولعلّ الضربة السيميائية الخاطفة التي تشعلها جملة «يجرح جسده» تنطوي على تقديم فهم جديد ملتهب لجملة «كي نرى من خلاله الحياة!». إذ تناسل فعل الرؤية «نرى» شبكة من الأفعال الساخنة الدائرة في حلقة اللذائذ والمتع. على النحو الذي يتراءى فيه الجسد لامعاً عبر رؤياه.

ويتوجه اللسان الجسدي الأنثوي بخطابه التحذيري إلى الآخر في قصيدة الشاعرة جميلة الماجري. ليرسم رؤيا جسدية مشتركة يسهم الطرفان في بنائها وتنصيبها:

قلبي.. من البلور..
فاحذر
إن كسرته



انت تجرح ثمَّ..
يجرفك الدم(٢٢)

يتلخص الجسد حسيا وعاطفيا في صورة «قلبي». ويأخذ شبكة صفاته المتنوعة الدلالات والملونة المعاني من مصدر التكوين الوصفي «البلور». وينتخب الراوي الشعري أحد صفاته القابلة للكسر القلب في حيّزه العاطفي و الجسد في حيّزه الطبيعي يجرح الآخر. فينهمر الدم من الجرحين إلى الدرجة القاسية التي «يجرفك الدم».

اللسان الشعري الأنثوي يعكس تأويلين، الأول عاطفي ورومانسي حين تؤخذ علامة «قلبي» خارج رؤيا الجسد. والثاني إيروسي حين تؤخذ العلاقة ذاتها داخل رؤيا الجسد.

وتتحصن رؤيا الجسد في حاضنة الغياب والحضور وما تفرزه من إشارات وعلامات ودلالات ومعان. لتتمركز في قصيدة الشاعرة إيمان مرسال بذور الحضور وتقطرها في بؤرة الحاضنة:

يبدو أنني آرث الموتى
ويوما ما
سأجلس وحدي على المقهى
بعد موت جميع من أحبهم
دون أي شعور بالفقد
حيث جسدي
سلة كبيرة
ترك فيها الراحلون
ما يدل عليهم (٢٣)

فالموتى الراحلون يفقدون في شاشة الغياب والحضور أرواحهم فقط، حين تتلبث توقيعات أجسادهم ماثلة في بؤرة الحاضنة. لذا فإن «موت جميع من أحبهم» لدى الراوي الشعري الجسدي لا يترك «أي شعور بالفقد». لأن الجسد الراوي نجح في تشكيل رؤياه الحاوية والمحيطة» جسدي / سلة كبيرة»، واعتصر من الأجساد الراحلة تلك العلاقة التي لا تشعر بفقدهم، كما أنها تدلّ عليهم في الوقت ذاته.

إنّ البعد الإيروسي في هذه الرؤيا الجسد شعرية تحقق للسان الجسدي وحدته وعزلته «سأجلس وحدي على المقهى». إذ تتجلى الرؤيا في مظاهر الوحدة والعزلة تجليا كليا شموليا. يستوعب ويهضم ويخزن بطاقة سيميائية قابلة على التمظهر المتواصل داخل الجسد النصي وخارجه.

* ناقد وأكاديمي من العراق



الهوامش والاحالات:

(١) الجسد في الشعر الجاهلي، المنصف الوهايبي، مجلة الحياة الثقافية ، وزارة الثقافة، تونس، العدد ٦٦، ١٩٩٣: ٩٣.
(٢) فقه اللغة للثعالبي، الدار العربية للكتاب، ليبيا، ١٩٨٢: ١١١.
(٣) الجسد ومسخه في الفكر العربي الإسلامي، حمادي الزنكري، حوليات الجامعة التونسية، تونس، العدد ٣٩، ١٩٩٥: ٧٠.
(٤) م.ن: ٧١.
(٥) م.ن: ٦٥.
(٦) انثروبولوجيا الجسد والحداثة، دافيد لربروتون، ترجمة محمد عرب صاصيلا، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت،ط١، ١٩٩٣: ٥.
(٧) م.ن: ٥.
(٨) الجسد ومسخه في الفكر العربي الإسلامي: ٧١.
(٩) مقالات الإسلاميين واختلاف المصلين، أبو الحسن الأشعري، تحقيق هلموت رتر، ط٣، فيسبادن، ١٩٨٠: ٢٠٥.
(١٠) في حداثة النص الشعري، د. علي جعفر العلاق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٠: ٣٥.
(١١) الرؤيا في شعرالبياتي، محي الدين صبحي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٨: ٢٦.
(١٢) لذة النص، رولان بارت، ترجمة منذر عياشي، مركز الانماء الحضاري، حلب، ط٢، ٢٠٠٠: ٤٢.
(١٣) م.ن: ٤٢.
(١٤) فتافيت إمرأة، منشورات أسفار، بغداد، ط٤، ١٩٨٧: ٦٠.
(١٥) للحبيب الذي في ردائي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٩: ١٠١-١٠٢.
(١٦) احتفاء بالوقت الضائع، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٩: ١٤٣.
(١٧) أنا هكذا، دار أزمنة، ط١، ١٩٩٥: ٧٠.
(١٨) دروب إليك وجمر علي، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق، ٢٠٠١: ٨٨.
(١٩) تراشق الخفاء، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٨: ٨٤-٨٥.
(٢٠) أول رشفة من صور البحر، دار الأمل للطباعة والنشر، غزة، ط١، ١٩٩٨: ٥٣.
(٢١) لعينيك تأوي عصافير روحي، دار أزمنة للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٥: ٤٥.
(٢٢) ديوان النساء، الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم، تونس، ط١، ١٩٩٧: ١١٥.
(٢٣) مختارات من الشعر العربي الحديث في مصر، د. سيد البحراوي، منشورات أمانة عمّان، عمّان، ٢٠٠٢: ١١٧.

رفضت حمل لقب "سيدة الإمبراطورية البريطانية"

دوريس ليسينغ .. الأدبُ دفاعاً عن الحرية وقضايا العالم الثالث

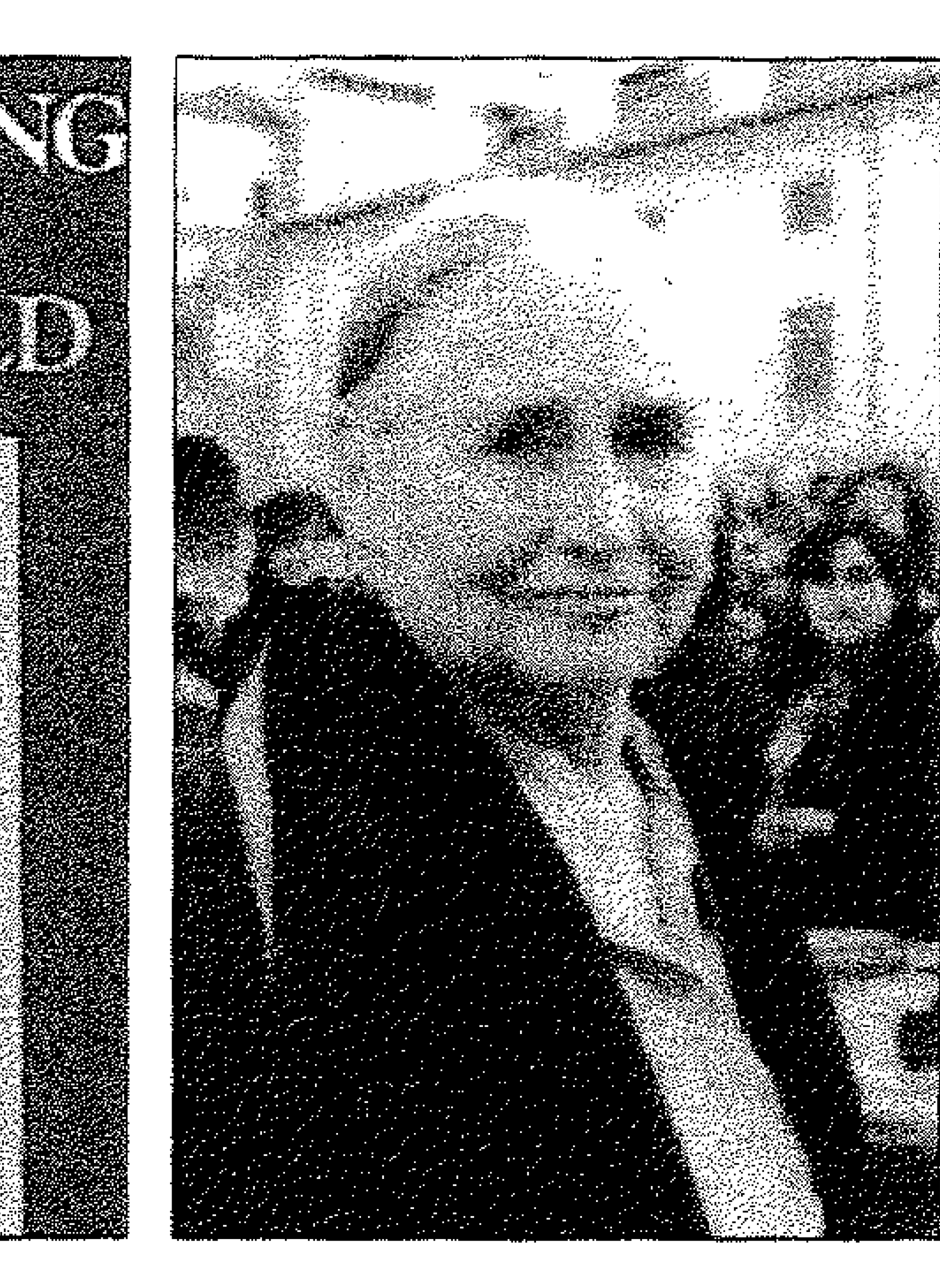


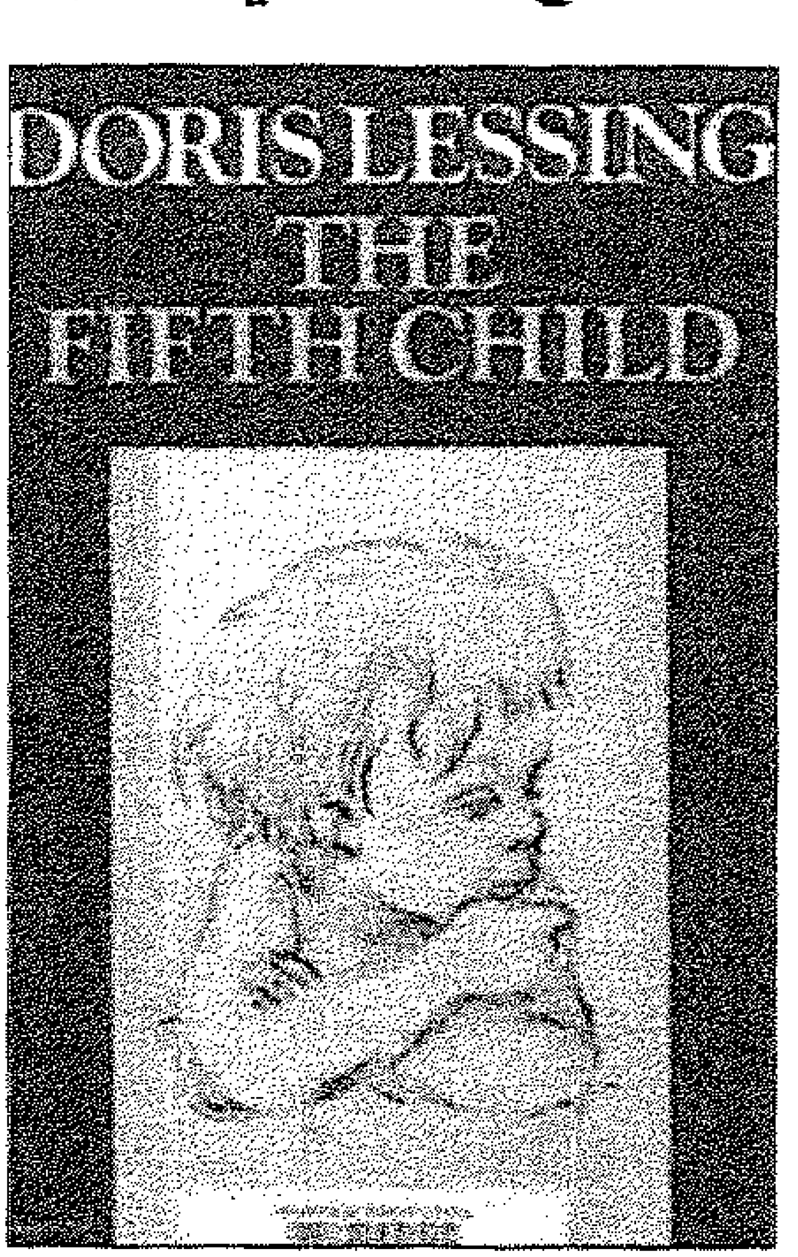
ولدت الكاتبة البريطانية دوريس ليسينغ تحت اسم دوريس ماي تايلر لأبوين بريطانيين في إيران في الثاني والعشرين من تشرين الأول عام ١٩١٩. أبوها، الذي أصيب بالشلل في الحرب العالمية الأولى، كان كاتباً في "المصرف الإمبراطوري لبلاد فارس"؛ وأمها كانت ممرضة. في عام ١٩٢٥، انتقلت العائلة إلى المستعمرة البريطانية في روديسيا الجنوبية (زمبابوي حاليا)، بعد أن أغرتها وعود الثراء من خلال زراعة الذرة الصفراء. تكيفت أم دوريس مع الحياة القاسية في المستوطنة، محاولةً بشكل نشيط إعادة إنتاج ما كان، في رأيها، حياة إدواردية متحضرة بين المتوحشين؛ لكن أباها لم يتكيف مع تلك الحياة، والهكتارات الألف تقريباً من الأجمات التي اشتراها، أخفقت في إنتاج الثروة الموعودة.

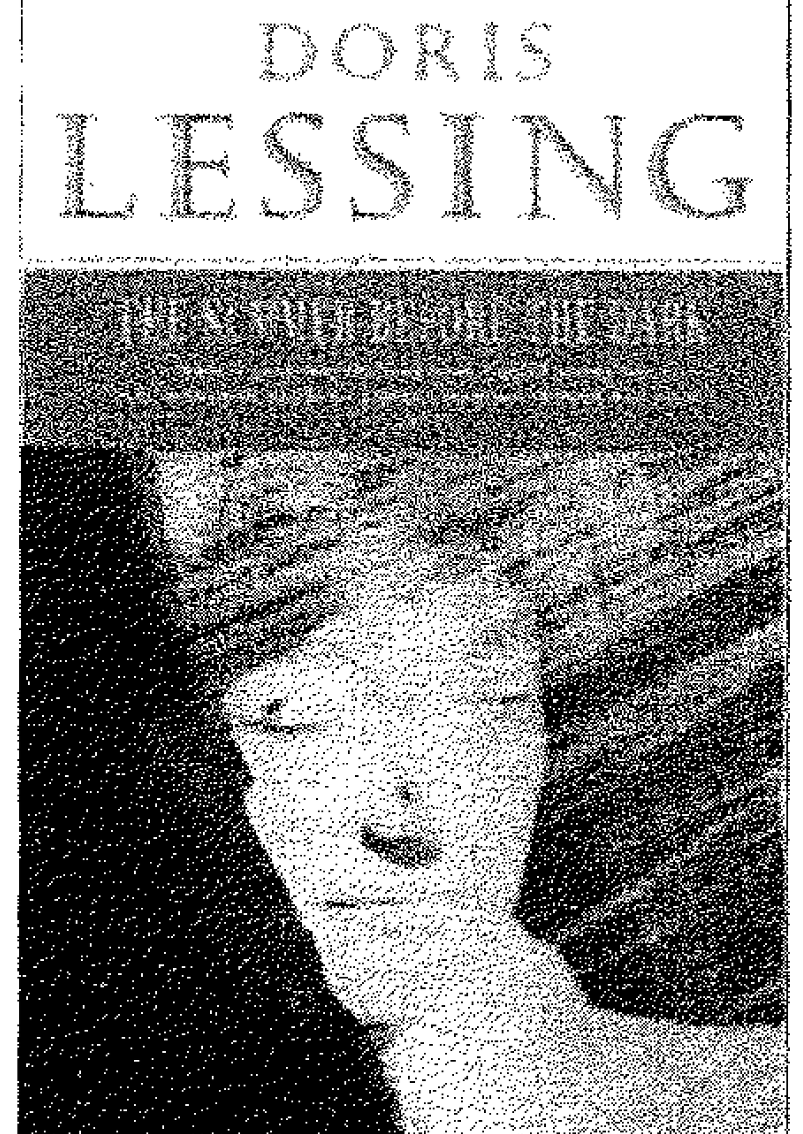


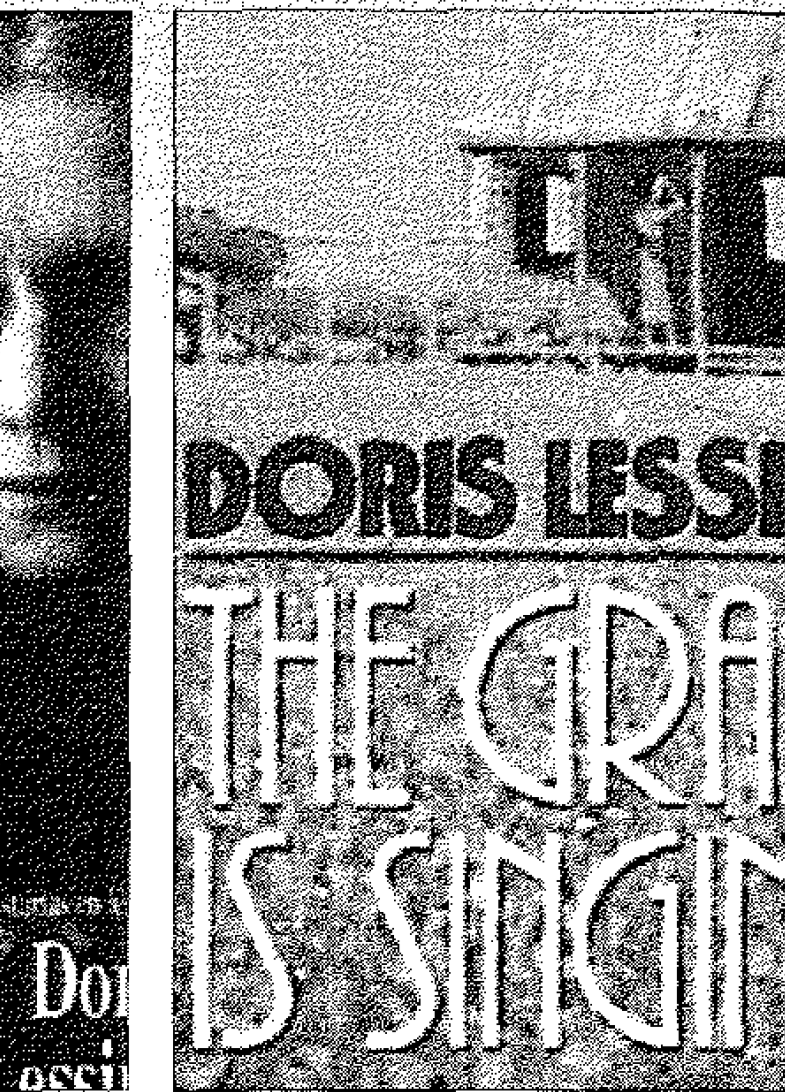
وصفت ليسينغ طفولتها بأنها مزيج غير متساوٍ من بعض المتعة والكثير من الألم. عالم الطبيعة، الذي استكشفته مع أخيها، هاري، كان يشكّل ملجأً لها من وجود بائس. أمّها التي كانت مهووسة بتربية ابنتها بشكل مناسب، فرضت نظاماً صارماً من القوانين والنظافة في البيت، ثمّ وضعت دوريس في مدرسة دير، حيث كانت الراهبات تفزع الطالبات بقصص الجحيم واللعنات. تم إرسال ليسينغ لاحقاً إلى مدرسة عليا للبنات في العاصمة ساليزبوري، لكنها خرجت منها مبكراً، كانت في الثالثة عشرة من عمرها؛ وكانت تلك نهاية تعليمها الرسمي.

ولكن مثل كاتبات أخريات من جنوبي أفريقيا لم يكملن الدراسة الثانوية (مثل أوليف شراينر ونادين غورديمر) صنعت ليسينغ من نفسها مثقفة ذاتية التعليم. لقد علقت مؤخراً بأنّ الطفولة الحزينة يبدو أنها تنتج كتّاب الأدب. "نعم، أعتقد أن ذلك حقيقي، مع أنّه لم يكن ظاهراً لي وقتها، بالطبع. لم أكن أفكر بطريقة من سيصبح كاتباً في ذلك الوقت - كنتُ فقط أفكر بشأن كيف أهرب، كلّ الوقت". حُزم الكتب التي تم إحضارها من لندن غذّت خيالها، عارضةً أمامها عوالم أخرى لتهرب إليها. تضمّنت قراءات ليسينغ المبكّرة أعمال ديكينز، سكوت، ستيفنسون، كيبلينغ؛ ولاحقاً اكتشفت دي. إتش. لورانس، ستندال، دوستويفسكي وتولستوي. وقصص ما قبل النوم غذّت شبابها أيضاً: كانت أمّها تقصّها على الأطفال ودوريس بنفسها كانت تبقي أخاها الأصغر مستيقظة، وهي تطيل الحكايات. سنوات دوريس الأولى أمضتها أيضاً في امتصاص ذكريات أبيها المرّة في









الحرب العالمية الأولى، وقد تجرعتها كنوع من السمّ. تقول ليسينغ: "كلنا صنعتنا الحرب، غيّرتنا وشوّهتنا الحرب، لكننا ننسى ذلك على ما يبدو".

خلال ابتعادها عن أمّها، تركت ليسينغ البيت وهي في الخامسة عشرة من عمرها وعملت كمربية، أعطاها صاحب العمل كتباً حول السياسة وعلم الاجتماع لكي تقرأها، بينما زحف نسيبه إلى سريرها في الليل ومنحها قبلاً حمقاء. خلال تلك الفترة كانت "في حُمّى الشوق الجنسي" كما قالت، كانت مُحبطة فانغمست في التخيلات الرومانسية المتقنة. وكانت تكتب القصص أيضاً، وباعت اثنتين منها إلى مجلات في جنوب أفريقيا.

حياة ليسينغ كانت تحدياً لاعتقادها أن الناس لا يستطيعون مقاومة التيارات السائدة في زمانهم. بينما كانت تقاتل ضدّ الإكراهات البيولوجية والثقافية التي أجبرتها على الغرق في الزواج والأمومة دون أن تتفوه بكلمة. في حديثها عن عصر أمّها تقول: "هناك جيل كامل من النساء، يبدو كما لو أنّ حياتهن قد توقفت عندما أنجبن أطفالاً. معظمهن أصبن بأمراض عصبية، وذلك، حسبما أعتقد، بسبب المقارنة بين ما تعلّمنه في المدرسة حول ما بمقدورهن أن يكونوا عليه وبين ما حدث لهن في الواقع". تعتقد ليسينغ بأنّها كانت أكثر حرية من معظم الناس لأنها أصبحت كاتبة. بالنسبة لها، الكتابة هي عملية "التموقع على مسافة"، وأخذ "ما هو خام، فردي، غير مُنتقد، وغير مفحوص، إلى عالم العموم".

في عام ١٩٣٧ انتقلت ليسينغ إلى ساليزبوري، حيث عملت كعاملة مقسم هواتف لمدّة سنة. في التاسعة عشرة من عمرها، تزوّجت فرانك ويزدوم، وأنجبت طفلين. بعد سنوات قليلة، وبسبب شعورها بالتقوقع داخل شخصية خافت أن تحطمها، تركت عائلتها، لكنها ظلت في ساليزبوري. وبعد فترة قصيرة انجذبت إلى أعضاء "نادي كتاب اليسار" الذين تتفق آراؤهم مع آرائها، وهم مجموعة من الشيوعيين "قرأت كلّ شيء، ولم تفكر بروعة القراءة". كان غوتفريد ليسينغ عضواً رئيسياً في المجموعة؛ وبعد فترة قليلة من انضمام دوريس، تزوّجا ورزقا بابن.

أثناء سنوات ما بعد الحرب، أصبحت ليسينغ مأخوذة بشكل متزايد بالحركة الشيوعية، والتي تركتها نهائياً في عام ١٩٥٤. بحلول عام ١٩٤٩، انتقلت ليسينغ إلى لندن مع ابنها الشاب. في تلك السنة، نشرت روايتها الأولى أيضاً "العشب يغنّي" وبدأت مهنتها ككاتبة محترفة.

إن كتاباتها متعلّقة بالسيرة الذاتية بشكل عميق، ومعظمها جاء من تجاربها في أفريقيا. انطلاقاً من تصويرها ذكريات طفولتها وانشغالها الجادّ بالسياسة والقضايا الاجتماعية، كتبت ليسينغ عن صراع الثقافات، الظلم الفادح لعدم المساواة العرقية، الصراع بين العناصر المتعارضة ضمن شخصية الفرد، والنزاع بين الضمير الفردي ومصالح الجماعة. قصصها ورواياتها القصيرة التي وقعت أحداثها في أفريقيا، ونشرت خلال الخمسينيات وأوائل الستينيات، تشجب امتلاك الأفريقيين السود من قبل المستعمرين البيض، وتفضح عقم الثقافة البيضاء في جنوب أفريقيا. في عام ١٩٥٦، ورداً على صراحة ليسينغ وجرأتها، تم إعلانها أجنبية محظورة في كل من روديسيا الجنوبية وجنوب أفريقيا.

على مرّ السنين، حاولت ليسينغ أن توفق بين ما يعجبها في روايات القرن التاسع عشر - "مناخ الحكم الأخلاقي" - ومتطلبات أفكار القرن العشرين حول الوعي والزمان. بعد أن كتبت سلسلة "أطفال العنف" (١٩٥١-١٩٥٩)، وهي رواية تقليدية تعليمية تدور حول النمو في وعي بطلتها، مارثا كويست، اقتحمت ليسينغ أرضاً جديدةً بـ "دفتر الملاحظات الذهبي" (١٩٦٢)، وهي تجربة روائية جريئة، يتم فيها تصوير الأنفس المتعدّدة لامرأة معاصرة بعمق وتفصيل مدهشين. آنا وولف، مثل ليسينغ نفسها، تكافح بصدق قاس في سبيل تحرير نفسها من الفوضى، والخدر العاطفي، والنفاق الذي يصيب أبناء جيلها.

تمت مهاجمة ليسينغ بأنها "غير أنثوية" في تصويرها للغضب والعدوان النسائي، لكنها ردّت بالقول: "على ما يبدو أن ما كانت تفكر به النساء، ويشعرن به، ويواجهنه، قد جاء كمفاجأة عظيمة". وكما لاحظ، على الأقل، ناقد واحد، فإن آنا وولف "تحاول العيش بحرّية رجل" - وهذا أمر يبدو أن ليسينغ تؤكد عليه: "هذه المواقف للكتّاب الذكور تم اعتبارها بديهية، وتم قبولها بوصفها قواعد فلسفية منطقية، كوضع طبيعي جداً، وبالتأكيد ليس كمواقف كارهة للنساء، أو عدوانية أو عصابية".

في السبعينيات والثمانينيات، بدأت ليسينغ تستكشف بشكل أكبر البصيرة شبه الباطنية التي بدا أن آنا وولف وصلت إليها في نهاية "دفتر الملاحظات الذهبي". إن التخييل المتعلق بالفضاء الداخلي عند ليسينغ يتعامل مع التخيلات الكونية (ملخص الهبوط إلى الجحيم، ١٩٧١)، وفضاء الأحلام وأبعاد أخرى (مذكرات ناج، ١٩٧٤)، واستكشاف الخيال العلمي للمستويات الأعلى من الوجود (نجم سهيل في آرغوس: الأرشيفات، ١٩٧٩-١٩٨٣). هذه تعكس اهتمام ليسينغ، منذ الستينيات، بالكاتب الأفغاني إدريس شاه (١٩٢٤ - ١٩٩٦)، الذي تؤكد كتاباته حول الروحانية الصوفية على تطور الوعي والاعتقاد بأن تحرر الفرد لا يحدث إلا إذا فهم الناس الرابط بين مصيرهم الخاص ومصير المجتمع.

من ضمن روايات ليسينغ الأخرى هناك "الإرهابي الطيب" (١٩٨٥) و"الطفل الخامس" (١٩٨٨)؛ كما نشرت روايتين تحت الاسم المستعار جين سومرز: "مفكرة جار طيب" (١٩٨٣) و"إذا استطاع القدماء.." (١٩٨٤). بالإضافة إلى ذلك، كتبت عدّة أعمال غير قصصية، منها كتب حول القطط، وهي التي تحبها منذ الطفولة. "تحت جلدي: المجلد الأول لسيرتي الذاتية" (حتى عام ١٩٤٩) ظهر في عام ١٩٩٥، وفاز بجائزة جيمس تيت لأفضل سيرة.

في حزيران عام ١٩٩٥ حصلت ليسينغ على درجة فخرية من جامعة هارفارد.



وأيضـــاً في عـــام ١٩٩٥، زارت جنوب أفريقيا لرؤية ابنتها وأحفادها، وللترويج لسيرتها الذاتية. تلك كانت زيارتها الأولى منذ أن تم إبعادها بالقوّة في عام ١٩٥٦ بسبب وجهات نظرها السياسية. وتكمن المفارقة في أنها أصبح مُرحّباً بها بوصفها كاتبة للمواضيع ذاتها التي أبعدت بسببها قبل ٤٠ سنة تقريباً من زيارتها.

وتعاونت ليسينغ مع المصور تشارلي آدلارد لخلق الرواية الغرافيكية الفريدة وغير العادية "لعب اللعبة". وبعد أن نفدت طبعات "الذهاب إلى البيت" و"البحث عما هو إنجليزي" في الولايات المتحدة لأكثر من ٣٠ سنة، تم نشرهما ثانية من قبل دار نشر هاربر كولينز في عام ١٩٩٦. يقدّم هذان الكتابان المدهشان والمهمان رؤية نادرة في شخصية السّيدة ليسينغ وحياتها ووجهات نظرها.

في عام ١٩٩٦، نُشرت روايتها الأولى بعد انقطاع سبع سنوات "الحب مرة أخرى" من قبل دار نشر هاربر كولينز. لكنها لم تقم بأي ظهور علني للترويج للرواية. ففي مقابلة معها تصف الإحباط الذي شعرت به أثناء جولة عالمية على مدى أربعة عشر أسبوعاً للترويج لسيرتها الذاتية: "أخبرتُ ناشري أنه سيكون مفيداً أكثر للجميع إذا بقيت في البيت، وقمت بكتابة كتاب آخر. لكنهم لم يستمعوا إلي. هذه المرة تشبّثت برأيي وقلتُ بأنني لن أتحرّك من بيتي وسأجري مقابلة واحدة فقط". واستمر التشريف بالهبوط عليها: كانت على قائمة المرشّحين لجائزة نوبل للأدب وجائزة "كاتب بريطانيا للقصة" في عام ١٩٩٦.

في السنة نفسها، نشرت هاربر كولينز "اللعب مع النمر ومسرحيّات أخرى". وهي عبارة عن ثلاث من مسرحيّات ليسينغ: "اللعب مع النمر"، "الباب المغني" و"كلّ بريّته الخاصة". وفي تحرّك غير مفسر، نشرت هاربر كولينز هذا الكتاب فقط في المملكة المتّحدة وهو ليس متوفراً في الولايات المتّحدة. مما أدى إلى خيبة أمل قرّائها في أمريكا الشمالية.

في عام ١٩٩٧ تعاونت ليسينغ مع فيليب غلاس للمرّة الثانية، حيث قدّمت نصّ كلمات أوبرا "الزيجات بين المناطق ثلاثة، أربعة وخمسة" التي عرضت في هايدلبيرغ بألمانيا في أيار. "المشي في الظلّ"، وهو المجلد الثاني المنتظر من سيرتها الذاتية. نُشر في تشرين الأول ورشّح لجائزة دائرة نقّاد الكتاب الوطنية عام ١٩٩٧ في فئة السيرة / والسيرة



الذاتية. ويوثّق هذا المجلد وصولها إلى إنجلترا في عام ١٩٤٩ ويأخذنا إلى وقت نشر "دفتر الملاحظات الذهبي". إنه المجلد الأخير من سيرتها الذاتية. ولن تكتب مجلداً ثالثاً.

نشرت رواية ليسينغ "مارا ودان" في الولايات المتّحدة الأمريكية في كانون الثاني عام ١٩٩٩ وفي المملكة المتّحدة في نيسان عام ١٩٩٩. وكانت ليسينغ قالت في مقابلة أجرتها معها صحيفة الديلي تليغراف بلندن، وهي لا تزال تكتب هذه الرواية: "أعشق قيامي بكتابتها. سأكونُ حزينة جداً عندما أنتهي منها. لقد حرّرت عقلي". وشهد عام ١٩٩٩ تجربتها الأولى على الإنترنت أيضاً، مع دردشة إلكترونية على موقع بارنز ونوبل. وفي أيار ١٩٩٩ حصلت على جائزة كاتالونيا السنوية الدولية. وهي جائزة تقدمها حكومة كاتالونيا.

في ٣١ كانون الأول ١٩٩٩: في قائمة شرف المملكة المتّحدة الأخيرة قبل الألفية الجديدة، تم تعيين دوريس ليسينغ "رفيقة شرف". وهو تكريم خاصّ لأولئك الذين قاموا "بخدمة وطنية واضحة". وقد كشفت ليسينغ بأنّها رفضت عرضاً لحمل لقب "سيدة الإمبراطورية البريطانية" لأنه ليس هناك إمبراطورية بريطانية. أما كونها "رفيقة شرف" فيعني بالنسبة لها: "أنت لا تحمل أي لقب – وغير مُطالب بأي شيء. أحبّ ذلك". أما أن تكون "سيدة الإمبراطورية" ففيه "شيء من التمثيل الإيمائي". لقد تم اختيار القائمة من قبل الحكومة العمالية لتكريم أناس من كل مناحي الحياة لمساهماتهم في مهنهم وفي الأعمال الخيرية. وهذا التكريم تمنحه الملكة إليزابيث الثانية رسمياً.

في كانون الثاني عام ٢٠٠٠ قام معرض البورتريه الوطني في لندن بعرض بورتريه ليسينغ الذي قام برسمه ليونارد ماكومب. ونشرت رواية "بن، في العالم" وهي تكملة "الطفل الخامس" في ربيع عام ٢٠٠٠ في المملكة المتّحدة وفي صيف عام ٢٠٠٠ في الولايات المتّحدة. وفي عام ٢٠٠١ مُنحت ليسينغ جائزة "برينس أوف أوسترياز" في الأدب، وهي واحدة من الجوائز الإسبانية الأكثر أهمية، وذلك لأعمالها الأدبية الرائعة التي تدافع عن الحرية وقضايا العالم الثالث. كما نالت ليسينغ أيضاً جائزة ديفيد كوهين الأدبية البريطانية.

في عام ٢٠٠٥ تم ترشيح اسمها ضمن القائمة المصغّرة لجائزة مان بوكر الدولية. أما روايتها الأحدث "قصّة الجنرال دان، وابنة مارا، وغريوت وكلب الثلج". فقد نشرتها دار نشر "فورث إستيت" في حزيران ٢٠٠٥ في بريطانيا.

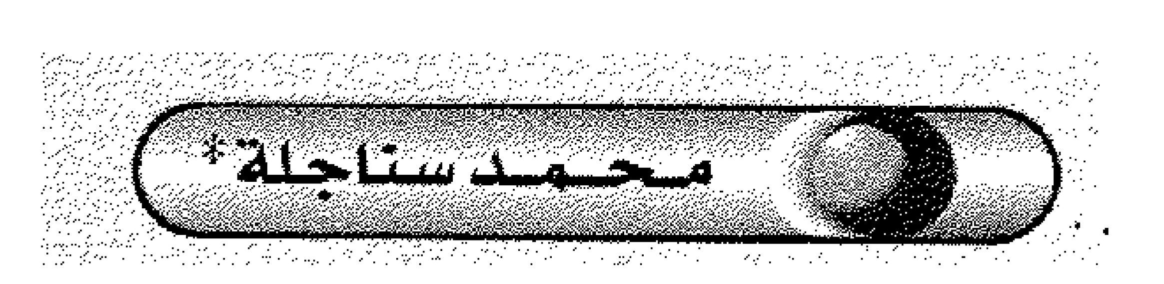
في روايتها الرؤيوية "مارا ودان" التي صدرت في عام ١٩٩٩، تحدثت ليسينغ عن أخ وأخت يحاربان في أرض طبيعية مستقبلية حيث المناخ أصبح مختلفاً جداً – أبرد أكثر من أي وقت مضى في الشمال وجاف وحار بشكل لا يطاق في الجنوب. أما في هذه الرواية الجديدة، "قصّة الجنرال دان، وابنة مارا، وغريوت وكلب الثلج". فتستمر الرحلة الطويلة. يصبح دان ناضجاً الآن، ويفتّشُ عن المعرفة ويصاب باليأس من نقائص حضارته. يسافر مع كلب الثلج الوفي الذي يعيدُه من أعماق اليأس. وهناك ابنة مارا وغريوت بالعيون الخضراء، طفلة محاربة تكتشف، في هذه المغامرة الغريبة والآسرة، معنى الحبّ والقدرة على غناء الحكايات.

تقول ليسينغ أن "أحد الأدوار التي يصعب ملاحظتها للرواية هو أنّها تخبرنا عن أنواع جديدة من الناس أو عن طرق جديدة للحياة أو عن أماكن جديدة. حاول أن تتخيل أنه لا توجد رواية: سنكون حينئذ جهلة جداً. إذا كنت ستقول أن كلّ ذلك موجود في التلفزيون وعلى الإنترنت، حسناً. أنا لا أرى ذلك. أنت لا تشعرُ حقاً بالمكان، أي مكان، إلا في الرواية، وهو ليس نفسه الشعور الواقعي".

(مصدر الترجمة: الموقع الشخصي لدوريس ليسينغ على شبكة الانترنت)

*** كاتب ومترجم أردني**





لقد انتهى عصر الورق

اللغة ضرورة اجتماعية. خلقها الاجتماع الإنساني ثم كيفها وطورها وفقاً لحاجاته الأساسية والجمالية، وما جاء من تقنين وتأطير للغة لم يأت إلاّ في سياقه التاريخي والاجتماعي، وإنّ هذه الأطر والقوانين إذا ما تعارضت مع مسيرة التطور الاجتماعي وحاجات الإنسان للتواصل فغالباً ما كان يتم كسر هذه الأطر، وابتداع أطر جديدة للتعبير. وهذا يعني ببساطة أنّ اللغة كائن متحرك، متحول، لا تبقى على شكل، ولا تثبت في إطار. وإذا ما نظرنا في لغة العرب في الجاهلية وصدر الإسلام، وقارناها بلغة العرب اليوم لوجدنا الفرق شاسعاً مع أنّ اللغة هي ذاتها بثمانية وعشرين حرفاً في الحالين.

ونحن الآن ندخل في عصر جديد هو العصر الرقمي، وفي مجتمع جديد هو المجتمع الرقمي، وفي هذا العصر كما في كل عصر، حاجات جديدة، ومفردات جديدة، ومصطلحات جديدة، وبالتالي لغة جديدة.. هذه هي سنة الحياة وصيرورتها التاريخية التي لا بد هي آتية لا ريب فيها.

وليس يهمنا في هذا السياق اللغة بذاتها، وإنما اللغة في رواية الواقعية الرقمية، فقد كانت اللغة عند الروائي القديم تتكون من كلمات، كانت الكلمة هي أداته الرئيسة، وكانت الكلمة قبل الكلام صوتاً ثم رسماً فإشارة.

جاء اللغويون فقننوا اللغة وحولوها إلى قواعد وأطر وأساليب لا يجوز الخروج عليها، وجاء الروائي فاستخدم الكلمات وحولها إلى كتابة بدلا من قول.

أما آن للكتابة أنْ تغادر قيودها، أما آن للغة أنْ تتمرد على كلماتها، أما آن للروائي أنْ يفجر لغته ليقودها لمتاهة أخرى.. مغامرة أخرى؟؟؟

حين توصل ابن عربي للبعد الآخر للوجود، اكتشف أنّ اللغة الموجودة لن تستطيع احتواءه، فاخترع لغة أخرى من كلمات ورسوم ودوائر ليعبر عن جد وجده بالواجد. وجد وجد الواجد به.

ونحن الآن ندخل في بعد آخر، في عالم آخر، وفي رواية أخرى، وهذه الرواية تحتاج إلى لغة أخرى، مختلفة، غير اللغة النمطية، المعروفة، الميتة، هذه اللغة التي علينا أنّ ننقضها تماما، أنّ نفسدها، تماما كما أفسد أبو تمام الشعر القديم، وتماما كما أفسد أدونيس الشعر الحديث، ولعل أهم سمات هذه اللغة الجديدة :-

أولاً: في لغة رواية الواقعية الرقمية لن تكون الكلمة سوى جزء من كل، فبالإضافة إلى الكلمات يجب أنْ نكتب بالصورة والصوت والمشهد السينمائي والحركة.

ثانياً: الكلمات نفسها يجب أنْ ترسم مشاهد ذهنية ومادية متحركة، أي أنّ الكلمة يجب أنْ تعود لأصلها في أنْ ترسم وتصور، وبما أنّ الرواية أحداث تحدث في زمان ضمن مكان، وهذه الأحداث قد تكون مادية ملموسة أو ذهنية متخيلة فعلى الكلمات أنْ تمشهد هذه الأحداث بشقيها.

ثالثاً: على اللغة أن تكون سريعة، مباغتة، فالزمان ثابت =١، والمكان نهاية تقترب من الصفر ولا تساويه، ومن هنا فلا مجال للإطالة والتأني. فحجم الرّواية يجب أنْ لا يتجاوز المائة صفحة (بالمقياس الورقي) على أبعد تقدير، ولن يكون هناك مجال لاستخدام كلمات تتكون من أكثر من أربعة أو خمسة حروف على الأكثر. أمّا الكلمات الأطول فيفضل أنْ يتم استبدالها بكلمات أقصر تؤدي نفس المعنى إن أمكن.

رابعاً: الجملة في اللغة الجديدة يجب أن تكون مختصرة وسريعة، لا تزيد عن ثلاث أو أربع كلمات على الأكثر.

خامساً: إنّ ما سبق يعني أنّ على الروائي نفسه أنْ يتغير، فلم يعد كافياً أنْ يمسك الرّوائي بقلمه ليخط الكلمات على الورق، فالكلمة لم تعد أداته الوحيدة. على الروائي أن يكون شمولياً بكل معنى الكلمة، عليه أنْ يكون مبرمجاً أولاً، وعلى إلمام واسع بالكمبيوتر ولغة البرمجة، عليه أنْ يتقن لغة الـ HTML على أقل تقدير، كما عليه أنْ يعرف فنّ الإخراج الرقمي والسينمائي، وفنّ كتابة السيناريو والمسرح والكمبيوجرافيك، عاديك عن فن الـ Animation.

ولقد جربت شيئا من كل ما سبق في روايتي الجديدة "شات" والمنشورة على الرابط:

www.arab-ewriters.com/chat

وقبلها في رواية "ظلال الواحد" وإن بصورة أقل، حيث كانت الكلمة جزءاً من اللغة المستخدمة في الكتابة لا أكثر، فقد تم استخدام صور ثابتة ومتحركة، ومؤثرات سمعية وبصرية متعددة، ومقاطع من أفلام سينمائية وغيرها الكثير، كما تم اخراج الرواية باستخدام برنامج الفلاش ماكروميديا، وهو برنامج يعطي امكانيات هائلة للمستخدم الحاذق، هذا إضافة إلى استخدام النص المتفرع (الهايبرتكست) في البنية السردية ذاتها.

سادساً: إنّ تغيّر اللغة يعني أنْ تتغير الرّواية، فلن تعود الرّواية مجرد كتاب، ولعل السؤال الآخر، السؤال المخفي، والذي يطرح نفسه بقوة هو: أي كتاب سيتسع لكل هذا؟؟؟

وهل الكتاب الورقي قادر على ذلك؟؟

الاجابة هي بالتأكيد لا، وحان الوقت لنعلنها صراحة... لقد انتهى عصر الورق.

* روائي أردني
sanajleh@yahoo.com

الروائي اللبناني رشيد الضعيف : الرواية الممتعة هي بالضرورة رواية سائلة متسائلة

حاوره: كمال الرياحي *

■ يستحيل أن أكتب على الطلب.

■ حين أضع نفسي في موقع متخيَّل وأبني على هذا الشيء مقتضاه، أشعر بحرية في الكتابة وبرغبة فيها أيضاً

أنا "الآن سعيد في هذا الوسط الذي أعيش فيه. سعيد في هذه الجامعة اللبنانية حيث أعمل أستاذا في قسم اللغة العربية وآدابها في كلية الآداب، وأقبض راتبا يسمح لي، رغم كل الغلاء والتضخم وما إليهما، بأن يكون عندي بيت (ايجار قديم بالتأكيد) في حي فخم من بيروت، فوق منطقة الحمراء، قرب أوتيل البريستول الفخم، على مقربة من منزل رئيس الوزراء الحالي السيد رفيق الحريري، أحد أغنياء العالم."....."

رشيد الضعيف

. أنا رجل مطلّق بعدما كنت متزوّجا من فرنسيّة، تعرّفت إليها في باريس أثناء إقامتي هناك من أجل تحضير الدكتوراه في الأدب العربي، وهي الآن مقيمة في بلادها لا يبلغني منها ما يزعجني، ولا يبلغها مني ما يزعجها (..) لي منها بنت صارت صبية.." من رواية ليرنينغ انغلش ص٢١.

هكذا يتداخل الواقعي والمتخيّل في أعماله فالراوي بعد أن يوهمك أنّك بإزاء سيرة ذاتية يفاجئك بقوله: "وأحبّ كثيرا عبارة رشيد الضعيف الشعرية الواردة في كتابه الشعري الأوّل " حين حل السيف على الصيف": " حين تمطر السماء أوّل مرّة بعد انتهاء الصيف، تطمئن نفسي لانتظام الفصول " (ليرنينغ ص٢١).

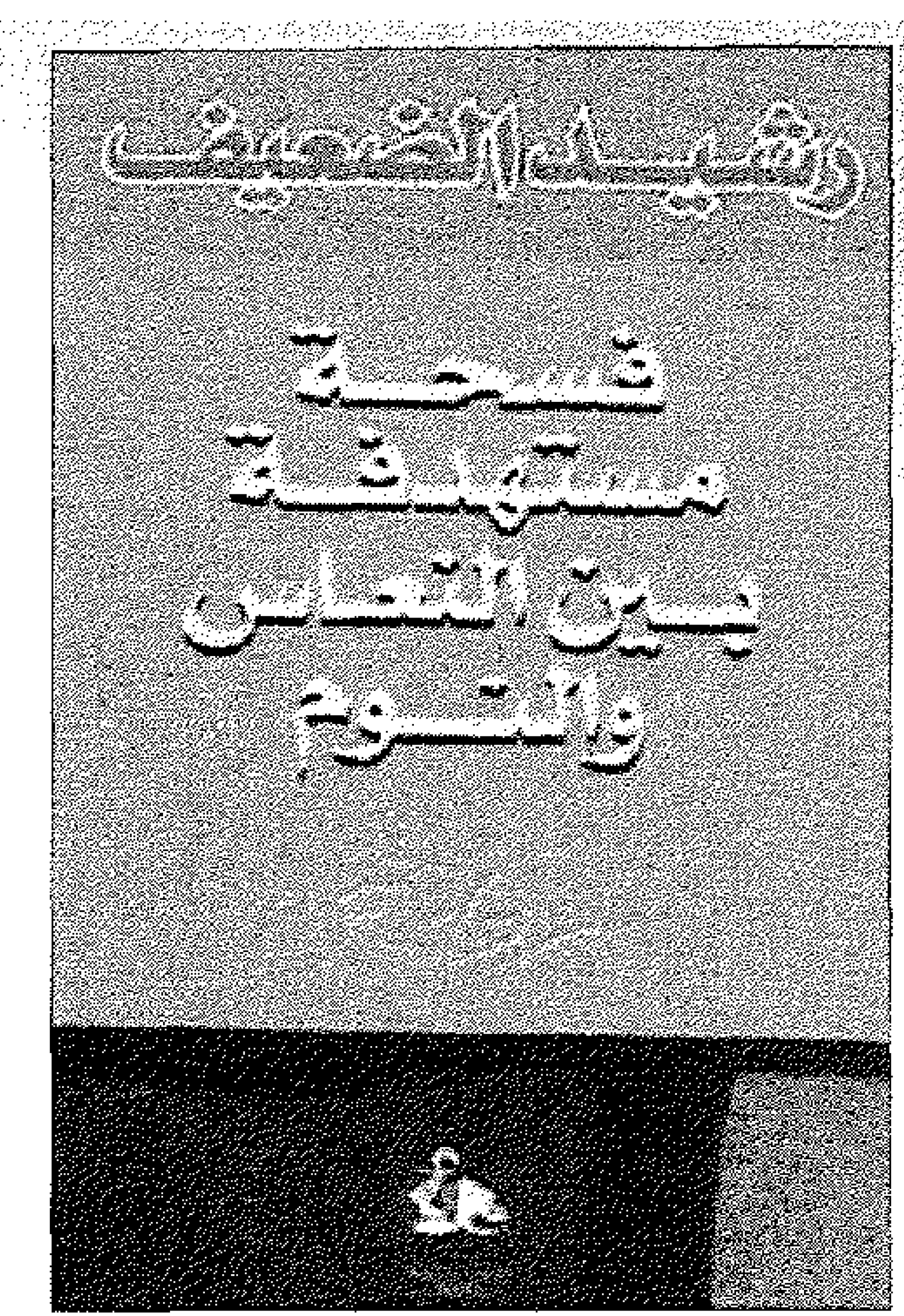
ويقول في حوار سابق: إنّني متآمر على الواقع ومنها تآمرت على التاريخ وكل تآمري كان من أجل كتابتي الروائية..." ويقول: "الرواية فنّ مبني على الحشورية " ويقصد فضول القارئ وحبّه للتجسّس على حياة الكاتب وحدائقه السرّية لذلك لا يتردّد في تلوين رواياته بمناخات الذاتي من خلال مجموعة من الشيفرات والعلامات كالتي قرأتموها في الفقرة المقتطفة أعلاه.

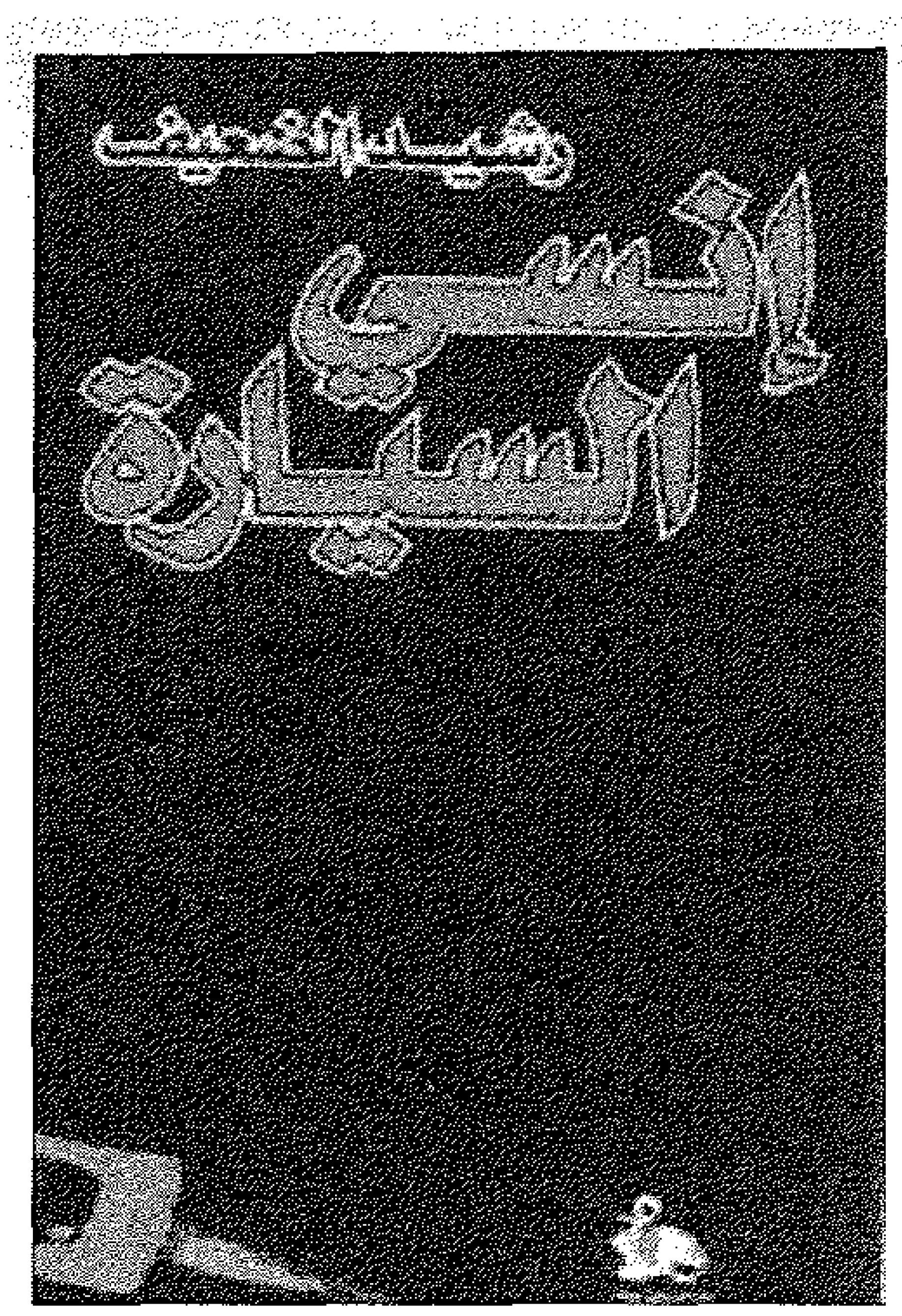
صدر له مؤخّرا رواية أثارت جدلا نقديا وسط الساحة الثقافية العربية، فمن النقاد من رآها إحدى روائعه الفنية وتمثّل منعرجا في تجربته الروائية ومن النقاد من رآها مخيّبة للآمال برهانها على المتعة دون أن يكون لها هاجس آخر خاصة ان عنوانها المبهم يوهم بغير ما حملت، فهي شديدة الحيادية في زمن لا حياد فيه، حتّى إن أحدهم وصفها بأنها ذات روح إستشراقية. وقال عنها الشّاعر أمجد ناصر في مقال بعنوان "بغداد على وقع الطرب لا الحرب" : فضيلة رواية رشيد الضعيف الوحيدة، ربما، هي استعادة بغداد التي كان يستخفها الشعر والأنس والطرب، بغداد عاصمة العالم كما كان يعرفها أناس تلك الأيام، أمام بغداد، اليوم، التي تتكالب عليها جيوش وقطاعو طرق جاءوا من كل فجّ عميق".

حول هذه الرواية وسابقاتها يدور هذا الحوار مع الروائي اللبناني رشيد الضعيف صاحب هذه المدوّنة:

في الرواية:

❖ المستبد ١٩٨٣





* فسحة مستهدفة بين النعاس والنوم ١٩٨٦
* أهل الظلّ ١٩٨٧
* تقنيات البؤس ١٩٨٩
* غفلة التراب ١٩٩١
* عزيزي السيد كواباتا ١٩٩٥
* ناحية البراءة ١٩٩٧
* ليرنينغ انغلش ١٩٩٨
* تصطفل ميريل ستريب ٢٠٠١
* إنسي السيارة ٢٠٠٢
* معبد ينجح في بغداد ٢٠٠٥

في الشعر

* حين حل السيف على الصيف ١٩٧٩
* لا شيء يفوق الوصف ١٩٨٠
* أنسي يلهو مع ريتا، كتاب البالغين.
* أي ثلج يهبط بسلام ١٩٩٣

حول توظيف التراث السردي في الرواية وتقاطع السير ذاتي بالتخييلي والكتابة بعيون الآخر واستراتيجية السؤال وعلاقة الرواية بالحياة وبالأجناس الأدبية الأخرى وعن المبدع الأكاديمي .... حول أنسجة هذه الأسئلة وسواها يتمدّد هذا الحوار:

*** هل تمثل رواية " معبد ينجح في بغداد " تحولاً في مشروع رشيد الضعيف الروائي؟**

-أردتُها أن تكون كذلك. والحقيقة أنّ هذا التحوّل كان تدريجياً وقد بلغ أوجه في روايتي "انسي السيّارة" التي سبقت "معبد..." فقد استمددت كثيراً من أحداث هذه الرواية من الكتب التراثيّة، و"عصرنتها" ومن يعرف هذه الكتب التراثيّة يتعرّف دون عناء على هذه الأحداث.

*** اتهمك أمجد ناصر في مقاربته لهذه الرواية بأنك كنت تقدم للغرب الصورة الاستشراقية المكرّسة من خلال شخصيّة معبد المغني وان "عينيك كانتا على الترجمة" فيقول بالحرف الواحد في مقال مثير:**

فهذه مادة وفيرة ينبشها رشيد الضعيف من بطون الكتب، وعينه، أغلب الظن، على الترجمة، التي تتلقف كل ما من شأنه تغذية التنميطات الغربية (الاستشراقية) عن العربي التي لم تفتر لها همّة ولم يكلّ لها عزم رغم أفول علوم **الاستشراق والمستشرقين." ما رأيك في هذا الكلام؟**

لم أحسن الفرنسيّة التي هي لغتي الوحيدة الثانية إلاّ عندما ذهبت إلى فرنسا لأحضر شهادة الدكتوراه وكان عمري أثناءها ستّة وعشرين عاماً. قبل ذلك التاريخ لم أكن أستطيع قراءة الفرنسيّة إلاّ بشقّ النفس.

-لم أقرأ ما كتبه أمجد ناصر، لكنّني سأتناول مسألة "الكتابة للترجمة". لقد أراح كتاب إدوارد سعيد "الاستشراق" كثيراً من المثقّفين العرب في عدائهم لـ"الآخر"، وأمدّهم بدعم مصدره سلطة إدوارد سعيد النقديّة المعترف بها عالمياً.

فما هي هذه "الصورة الاستشراقيّة المكرّسة"؟ ليتني كنتُ أعرفها!

هل تعلم أنّ غالبيّة أحداث "معبد ينجح في بغداد" مأخوذة من كتاب الأغاني، وأنّ معركة بغداد أخذتها من مروج الذهب للمسعودي؟

لا أظنّ أنّ من قرأ هذا الكتاب يمكن أن يرد على باله لحظةً أنّه كتب ليترجم. فمن يستطيع أن يترجم هذا الشعر الذي فيه مثلاً والذي هو في أساسه؟ ومن سيترجم هذا الجهد اللغوي الذي فيه، واختلاف الأساليب الذي اعتمدتها، لتناسب العصور العربيّة المشار إليها من الجاهليّة مروراً بالعصر العبّاسيّ، وحتّى اليوم؟ لكنّني سأكون لا شكّ سعيداً جداً إذا استطاع أحد، مستشرق أو ابن بلد، أن يقوم بترجمته إلى أيّ لغة كان.

*** هل التفاتك إلى التراث السردي، وأنت الروائي الحداثي المعروف بأسلوبه الغربي في الكتابة، كان تماشيا مع هذا الاهتمام الكبير بالتراث والتاريخ، نقدا وابداعا؟**

- الإجابة عن هذا السؤال هي في الوقت نفسه إجابة على السؤال السابق المتعلّق بـ "الصورة الاستشراقيّة المكرّسة".

من أين جاء اهتمامي بـ "التراث السردي"؟ أنا أوّلاً من والدين أمّيين، ولم أحسن الفرنسيّة التي هي لغتي الوحيدة الثانيّة إلاّ عندما ذهبت إلى فرنسا لأحضّر شهادة الدكتوراه وكان عمري أثناءها ستّة وعشرين عاماً. قبل ذلك التاريخ لم أكن أستطيع قراءة الفرنسيّة إلاّ بشقّ النفس. وأنا أدرّس الأدب العربي في الجامعة اللبنانيّة منذ ثلاثين سنة. لست بعيداً إذن بحكم نشأتي وبحكم عملي اليوميّ عن "التراث السرديّ". ثمّ إنني أعشق هذا التراث، وقراءتي له مستديمة. وأخصّ بالذكر كتباً كالأغاني لابو الفرج الأصفهاني ومروج الذهب للمسعودي وغيرهما ممن أتمتّع بقراءتهم متعة لا توصف!





لماذا؟

لماذا- تساءلتُ - ما زال "الخبر" الذي يرويه هؤلاء الكبار يمتّعني الآن بعد ألف سنة على كتابته؟ إنّ فيه بذرة الخلود الجميل لا شكّ. وتبيّن لي أنّ جمال هذه "الأخبار" الواردة في هذه الكتب عائد إلى أنها لا تريد أن تقول شيئاً إلاّ ذاتها! ليس هناك مهمّة يلقيها راويها على عاتق أبطالها. أبطالها مهما يكن شأنهم يبقون بشراً مثل جميع البشر. بطل "الخبر" يعيش ويموت ويأكل ويشرب ويخطئ ويصيب كما جميع البشر. إنّه ليس رمزاً، ولا يحمل على عاتقه مهمّات ميتافيزيقيّة ولا قوميّة ولا إنسانيّة.. إنّه بشر وحسب.

❖ وهذا ما توافق مع تساؤلي الدائم عن سبب عدم وجود قرّاء للرواية العربيّة بالأعداد التي نتمنّى. لماذا؟

- نقدّم دائما أسباباً مقبولة لا شكّ من نوع الأمّيّة السائدة في العالم العربيّ وتدنّي المستوى الاقتصاديّ للمواطن العربيّ والرقابة على الكتب والحدود واختلاف الأنظمة في البلدان العربيّة وما إلى ذلك من أسباب وجيهة. إلاّ سبب واحد هو دور الكاتب! فما دور الكاتب في عدم وجود أعداد مقبولة من القرّاء؟ ما دور الرواية ذاتها في عدم شدّ القارئ إليها. وما دورها في عدم تطوّر عدد قرّائها؟ فهل هي "جدّيّة" الرواية العربية الزائدة. وهل هي "الرسالة" التي يجب أن تحملها دائماً. وهل هو "المعنى" الذي يجب أن تحمله؟

قلتُ إذن: لماذا لا أتعلّم من عدد من القدماء الكبار، وأكتب ما هو ممتع دون أن أحوّل شخصياتي إلى رموز أو نماذج، ودون أن أحمّلها مهمّات ماورائيّة وما إلى ذلك؟.. فكتاب ألف ليلة وليلة ليس كتاباً خالداً لأنّه يحمل "رسالة" أو "يريد أن يقول" شيئاً.

إنّ القارئ العربيّ إذن موجود في صلب شواغلي وأنا أجري هذا الحساب.

إنّ الأمر، كما تلاحظ، خارج تماماً عن الرغبة في "الكتابة للترجمة"، وما إلى ذلك.

أودّ الآن أن أتوقّف عند وصفك لي بالروائي الحداثي المعروف "بأسلوبه الغربي في الكتابة". لا أدري ما المقصود بـ"الأسلوب الغربيّ في الكتابة" الروائيّة؟

❖ أقصد الفصل بين الكتابة الروائية التي تجعل من الشكل الغربي نموذجا لها مقابل التجارب الأخرى التي حاولت الاستفادة من أسلوب الكتابة في التراث السردي مثل تجربة الغيطاني مثلا، لنناقش ما قاله محمد برّادة في مقال حول روايتك " معبد ينجح في بغداد" " إن الاحتراز من كتابة رواية أيديولوجية لا ينبغي أن يقودنا إلى نشدان رواية متعة خالصة نفترضها داخل عالم لا مكان فيه لمتعة الحياد ".

انطلاقا من هذا الرأي، هل المطلوب من الروائي أن يكون صاحب أيديولوجية، وهمّ فكري وفلسفي..؟ و هل الاهتمام بالقضايا الكبرى يصنع أدبا كبيرا دائما؟

- نعم، قال لي الصديق محمّد برّادة هذا الكلام وقرأته في مقالته التي كتبها عن روايتي "معبد.." ونشرها في جريدة الحياة.

لستُ مبشّراً بمدرسة روائيّة ولا بتيّار روائيّ. وليس عندي طريقة أسعى إلى تعميمها. لذلك أقول ليس هناك ما هو "مطلوب" من الروائيّ. فإذا أحبّ أن يكون لروايته همّ فلسفيّ أو إيديولوجيّ أو ما شابه فليكن! وهناك روايات عربيّة وأجنبيّة تُعتبر أعمالاً عظيمة وأحبّها كثيراً، وهي في الوقت ذاته تحمل هذه الهموم. لكنّني، أنا شخصيّاً، أريد أن أكتب رواية تناسبني. أحبّ أن أكتب الرواية التي أحبّ أن أكتبها. والتي أحقّق فيها ذاتي وحرّيتي. ليس هناك قواعد في هذا المضمار.

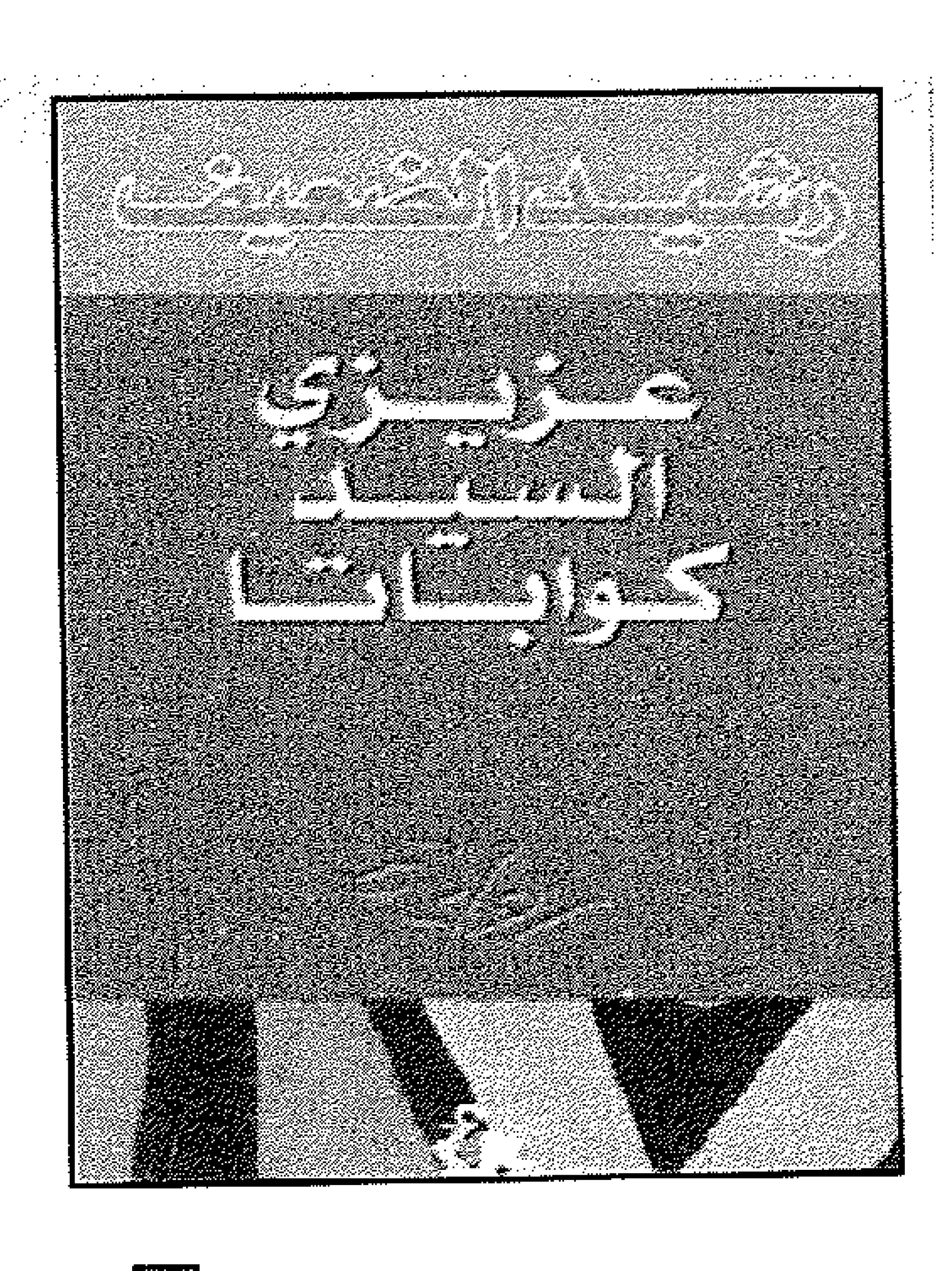
لكنّني أضيف أنّ الرواية الممتعة هي بالضرورة رواية سائلة متسائلة. فهل أعمق من "ألف ليلة وليلة"؟ إن السؤال النابع من متعة قراءة العمل الروائيّ هو الهدف البعيد إذا جاز التعبير من كتابة الرواية عندي. أن يكون السؤال في قلب متعة القراءة ومكوّناً من مكوّناتها. هذا هدفي.

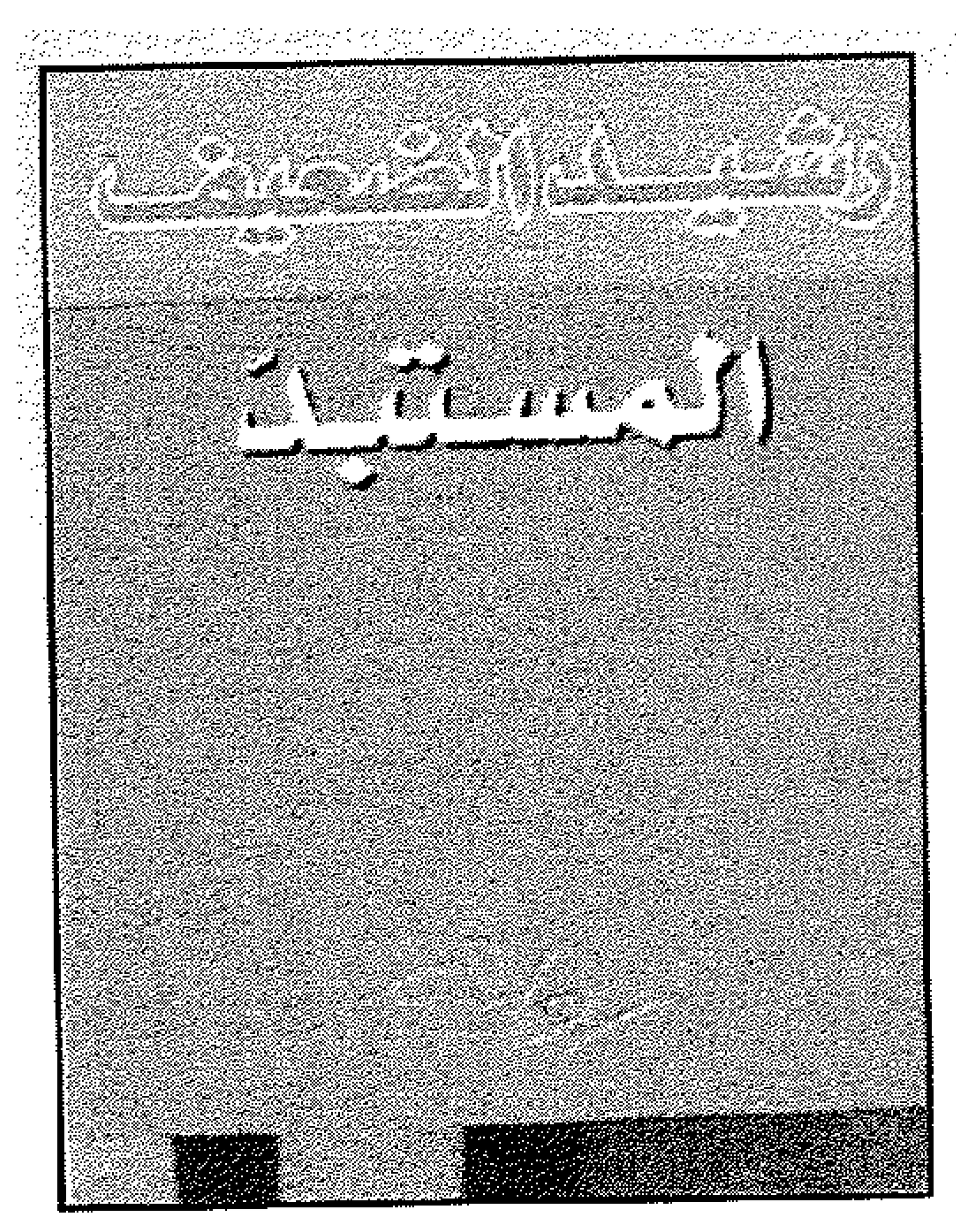
إنّ المتعة رافضة! أقصد المتعة بكلّ معانيها وأنواعها.

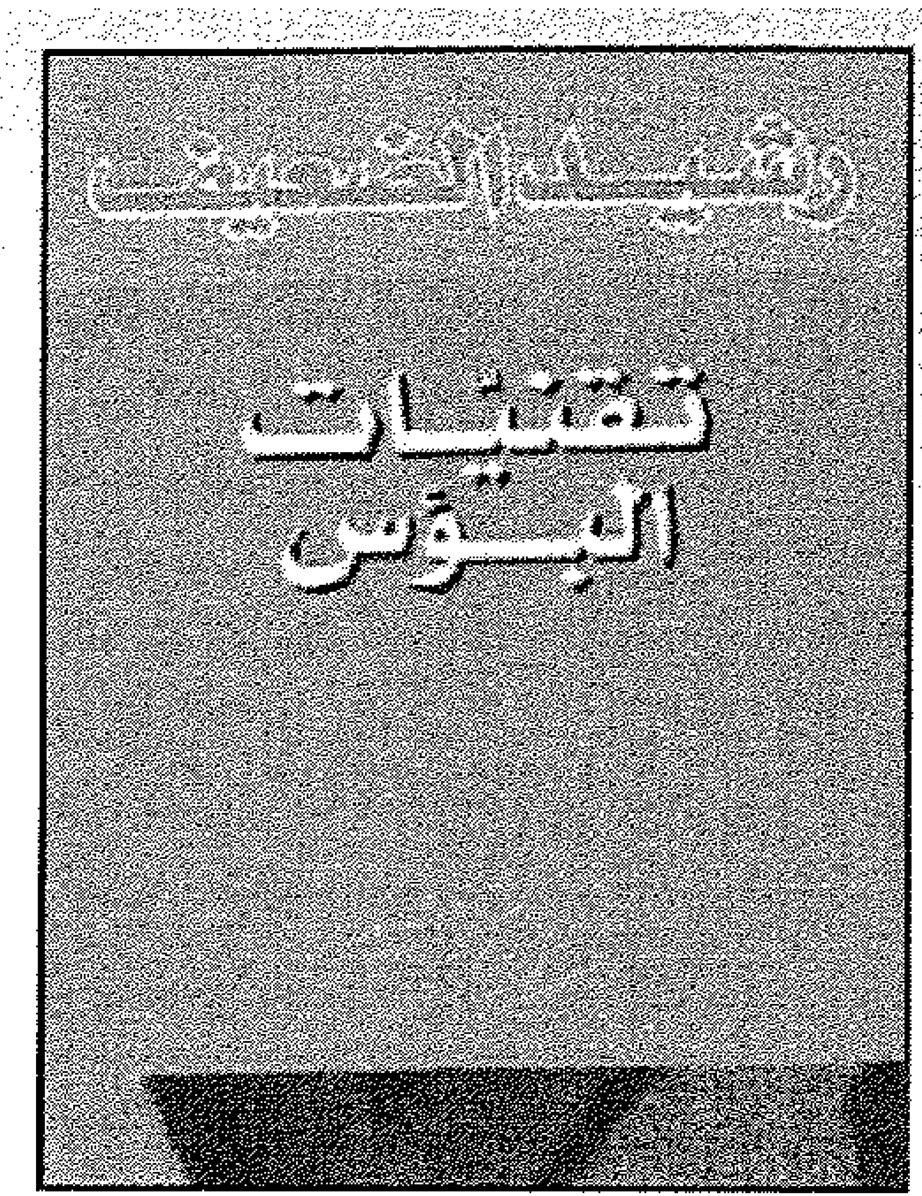
❖ هل يمكن للكاتب أن يكون محايدا حتّى وهو يجعل من الفنيّة مدار اهتمامه؟ألا تتنوّع مشارب الفنّ وتحمل تحت جلدها ايديولوجيات نائمة؟ ألا يكون الكاتب وهو يختار أسلوب كتابة ما دون غيره، بصدد اختيار ايديولوجية ما؟

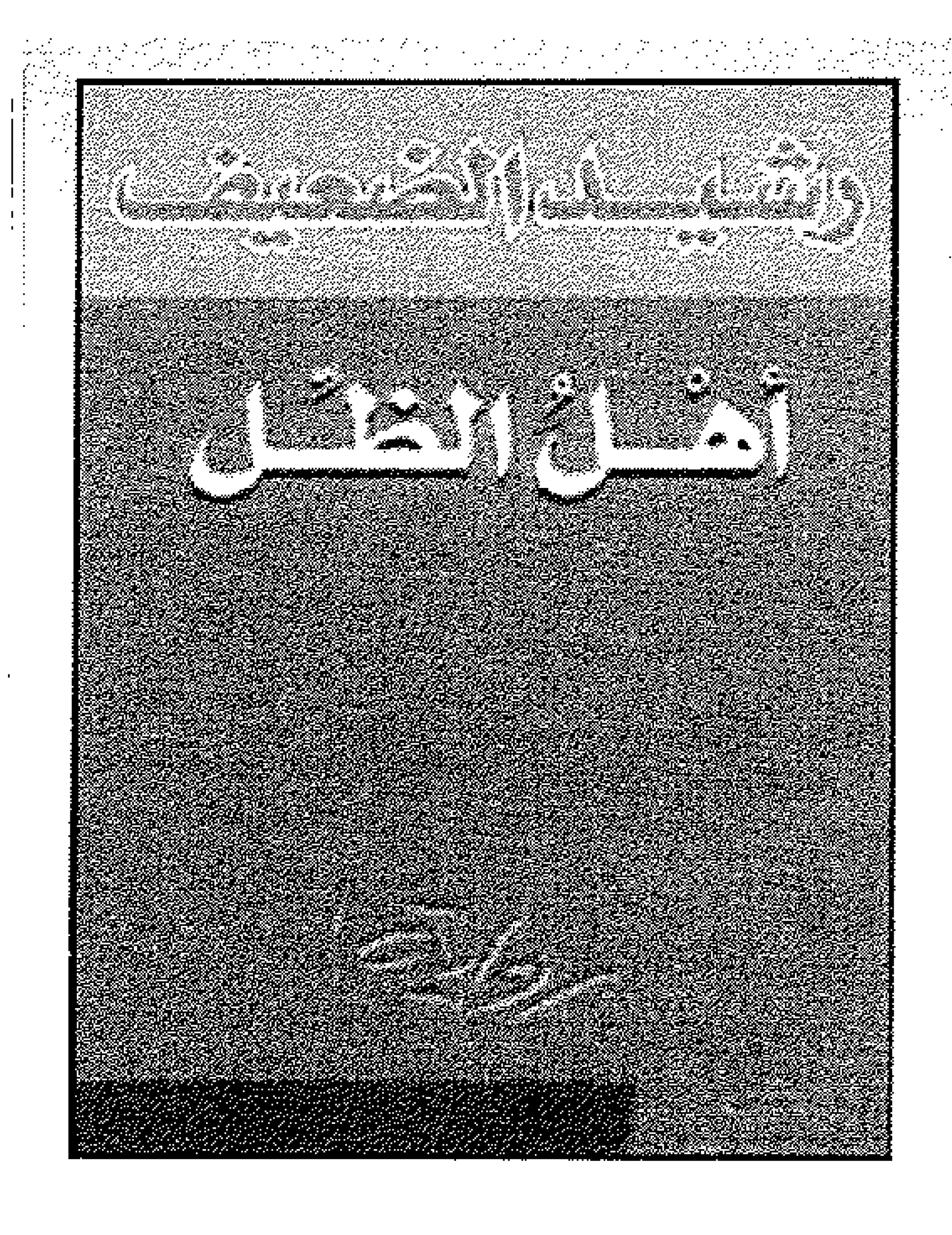
- قلت لك إنّ المتعة رافضة! إنّ فنّيّة العمل تثير أسئلة أساسيّة! خذ مثلاً القصيدة النثريّة التي تتحدّث عن غصن شجرة مثلاً.. أليس في فنّيتها موقف من الشعر الموزون والمقفّى ومن المنظومة الإيديولوجيّة الملازمة؟ وذلك بغضّ النظر

لماذا لا أتعلم من عدد من القدماء الكبار، وأكتب ما هو ممتع دون أن أحول شخصياتي إلى رموز أو نماذج، ودون أن احملها مهمات ماورائية وما الى ذلك؟.. فكتاب ألف ليلة وليلة ليس كتابا خالدا لأنه يحمل "رسالة" أو "يريد أن يقول" شيئا.









عن قبولك إياها أو رفضك لها.

*** شخصية معبد. شخصية افتراضية، لكنها كولاج من ملامح المغنين الذين قراناهم في الأغاني للاصفهاني. ما هو حجم التخييل وما هو حجم المرجعي فيها عندما رسمتها؟**

- هذه الرواية مأخوذة في غالبيتها من كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني. وقسم منها مأخوذ من كتاب مروج الذهب للمسعودي. وبعضها مأخوذ من كتب أخرى كالشعر والشعراء لابن قتيبة وطبقات الشعراء لابن سلاّم الجمحي. لكنّها ليست "كولاّج".

بعد التأمّل في كتاب الأغاني رأيت أنّه يبني ترجمته للمغنّين على طريقة واحدة: أصلهم من الموالي. تشابه الصعوبات التي تعترض طريقهم إلى النجاح. الغيرة والحسد. نظرة الناس إليهم. أثر غنائهم على السامعين. الغناء في حضرة الخليفة قمّة النجاح. الخ. بنيتُ "معبد" على هذه الطريقة، وألّفته من الأحداث التي كانت تجري للمغنّين الذين ترجم لهم الأصفهاني. وزرعته في بغداد زمن الحرب بين الأمين والمأمون كما يصفها المسعودي (أو بالأحرى انطلاقاً من وصف المسعودي)، وكلّ حدث صغته بشكل يناسب سياق روايتي. وبنيته في المكان المناسب لهذا السياق. ومن الأحداث ما أخذتُ بدايتها، ومنها ما أخذت نهايتها، ومنها ما أخذت عنصراً واحداً من عناصرها.

وقد شجّعني على اعتماد هذه الطريقة القدماء أنفسهم، فقد كانوا ينسبون الخبر ذاته إلى عدّة أشخاص ويغيّرون فيه، وقد نسبوا خبر العبد الذي يعشق الغناء مثلاً إلى ابن سريج وإلى ابراهيم ابن الخليفة المهديّ. فلماذا لا يحقّ لي نسبته إلى المغنّي "معبد" الذي ألّفته أنا وترجمتُ له على حدّ تعبير القدماء ولماذا لا يحق لي أن أغيّر فيه؟ وقد ألّفت بالإضافة إلى ذلك أحداثاً كثيرةً بالتأكيد لتكتمل صورة معبد ومسيرته.

غالبا ما يكون العنوان بالنسبة إلي شرا لا بد منه. لأن العنوان بشكل عام دعوة إلى قراءة محددة للرواية. وبما أنني أعتقد أن العمل يستقل عن المؤلف ويصبح ملك قارئه. فإنني أسعى لأن يكون العنوان اسما يميز الرواية عن غيرها

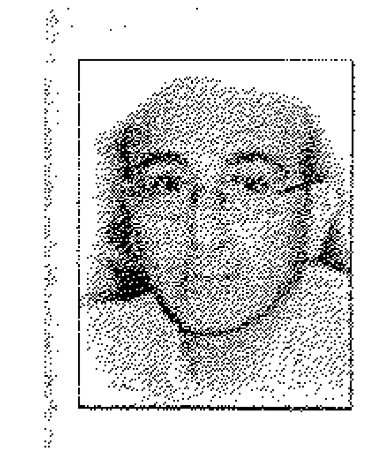
كان الأهمّ عند القدماء الذين أعنيهم "اتساق الخبر" (لا نقل الحقيقة!) وهذه قاعدة غاية في الأهميّة في بناء العمل الفنّي! وهي اليوم ضروريّة عندي أكثر من الأمس.

*** هل وجد رشيد الضعيف صعوبة في الخروج من مناخات الواقع اللبناني والحرب الاهلية؟ هل بروايتك "معبد.." تعلن أن الحرب قد تنتهي لكن الموهبة الحقيقية لا تنتهي؟ السؤال يدفعنا الى مسألة ارتباط المبدع بقضية ما، هل يزول بزوالها؟**

-كانت الحربُ شاغلي لأنني بكلّ بساطة شاء القدر أن أعيشها. لا أعتقد في وجود قاعدة في هذا المجال، ولا بدّ أن توجد أمثلة تؤكّد ارتباط الكاتب بقضيّة أو تؤكّد عكس ذلك. أمّا فيما يتعلّق بي فليس عندي قضيّة أستمدّ منها سببَ كتابتي. لكنّني في الوقت نفسه لا أستطيع مثلاً أن أكتب رواية بوليسيّة، لأنّ ذلك ليس من شواغلي ولا من ثقافتي. ويستحيل عليّ أن أكتب على الطلب. لا شكّ أنّني أخاف أن أشبه ذاتي. فأنوّع في المواضيع وفي الطرق والأساليب. أحاول دائماً أن أتخطّى ذاتي. هذا طبعي.

*** تتعمّد ان تضع لمؤلفاتك عناوين غريبة عن المتلقي العربي. واحيانا تكون غريبة ومبهمة لانها شديدة البساطة مثل "ليرننغ انغلش". كيف ترسم العنوان؟ هل تتعامل معه بصفته عتبة اشهارية وتجارية؟ ام بصفته عتبة فنية؟**

-غالباً ما يكون العنوان بالنسبة إليّ شرّاً لا بدّ منه، لأنّ العنوان بشكل عامّ دعوة إلى قراءة محدّدة للرواية، وبما أنني أعتقد أن العمل يستقلّ عن المؤلّف ويصبح ملك قارئه، فإنّني أسعى لأن يكون العنوان اسماً يميّز الرواية عن غيرها لا دعوة للقارئ إلى قراءتها بشكل محدّد. فالعنوان غالباً ما يكون مضافاً إلى الرواية لا جزءا منها. العنوان عندي اسم والاسم ليس صفة بل للتمييز.



أحبّ أغلب العناوين التي اخترتها لرواياتي وليس جميعها. سأفاجئك ذات يوم بعنوان لا يمكنك أن تتوقّعه!

*** هل مثلت الصفة الاكاديمية والعمل بالنقد الادبي عائقا أمام تفتح الملكة الابداعية عندك؟ وهل عرقلت هذه الاكاديمية عطاءك الابداعي؟**

-أوظّف معارفي الأكاديميّة في عملي الروائيّ، لكنني لا ألتزم بها. الأستاذ يعلم طلابه قواعد الرواية أمّا أنا الروائيّ فأسعى إلى مساءلة هذه القواعد بل إلى التحرّر منها إن كان هذا في المستطاع. أنسى النظريات التي أعتقد فيها وأعمل أحياناً ضدّها وأنا أكتب. أستسلم لعفويّتي ولشيء فيّ لا أدري ما هو. أثق بلحظة انصرافي إلى ذاتي واستغراقي فيها. وأحبّ هذه اللحظة.





أنا منتبه إلى أنّ الأكاديميّ نادراً ما 'ينجح' في ميدان الابداع الأدبيّ والفنّي، وإذا ما نجح فلا بدّ أن يتّصف عمله بشيء من المحافظة في مكان ما. لغته مثلاً. أنا شديد الانتباه إلى هذا الأمر.

*** هل يقف رشيد الضعيف الاكاديمي "أنا أعلى" عند مباشرة رشيد الضعيف المبدع أثناء الكتابة الشعرية او الروائية؟**

-أنا بصفتي 'أستاذاً' منتبه جداً وحذر. أكثر من ثلاثين سنة في التعليم الجامعي ولم تخرج من فمي كلمة خدشت أذن طالب أو طالبة. أو كلمة أخجلت طالباً أو طالبة. أمّا في الكتابة فإنني شخص آخر. مختلف تماماً. كتابتي مزعجة وقلقة. تشير عند كثير من القرّاء إلى المكان الذي يودّون ربّما أن يبقى بعيداً عن العين والسمع واللمس والشمّ.

أمّا من حيث المعارف، فقد ذكرت لك في الإجابة السابقة أنني أستسلم إلى تلقائيّتي وأنا أكتب، لا إلى النظريّات التي أدرّسها أو حتّى التي أؤمن بها.

*** التداخل بين الواقعي الذاتي، والمتخيّل يجعل من رواياتك تشرف على السيرة الذاتية دون ان تكونها. وتقول في حواراتك اجابة عن هذا السؤال انك تكتب فضول القارئ الذي يحب ان يتجسس على حميميات الكاتب ولكنك في المقابل لا تقدّم له الا المعروف عادة كالاسم واللقب والوظيفة. ربّما اختلفت اجابتك الان مع تجددّ السؤال. لماذا هذا الاحتفال بالذات وتحويلها من كائن من لحم ودم الى كائن ورقي؟ هل تسعى الى تأبيدها؟**

-المحدّث في أغلب رواياتي هو 'أنا' وأحياناً 'أنا رشيد'. في بعض رواياتي كـ'عزيزي السيّد كواباتا' مثلاً. هناك الكثير منّي وممّا جرى معي في حياتي.

لكنني في الروايات التي أستعمل فيها ضمير المتكلّم (أنا) والتي ليست سيرة ذاتيّة ولا جزءا من سيرة ذاتيّة، فإنّ ذلك يكون لأنّني أشعر بحريّة كبرى في ذلك.

أشعر بحريّة قصوى وأنا أتصوّر نفسي مكان شخصيّة روايتي. في 'ليرننغ إنغليش' مثلاً تصوّرت أنّ ابناً قتل والده لأسباب ثأريّة ولم يُخبره أحد. وتساءلت: لماذا؟ وبنيت روايتي على هذا الأساس واضعاً نفسي في صلب التخييل، وناسجاً حولي الأحداث مؤثّراً فيها ومتأثّراً بها.

حين أضع نفسي في موقع متخيّل وأبني على هذا الشيء مقتضاه، أشعر بحرية في الكتابة وبرغبة فيها أيضاً.

ثمّ إنّني اكتشفت مع الأيّام أن متعة القارئ تتضاعف حين يقرأ رواية ويظنّ في الوقت نفسه أنّه يقرأ حياة صاحبها. تتكثّف لذّته. الإنسان بطبعه يحب 'البَصْبَصَة'، أي اختلاس النظر لرؤية دواخل الآخرين الحميمة، ومعرفة ما يجري فيها.

وإذا كان هذا احتفالاً بالذات فهو ليس أنانيّة.

*** يمثّل السؤال محركا رئيسا للسرد في أعمالك. ففي روايتك " ليرنينغ انغلش " مثلا كان سؤال " كيف لم يخبرني أحد؟" بموت الاب. المحرّك الرئيس لتنثال مع كل طرح الاجابات التي تجرّ مناخات هذه الرواية ووجوه شخصياتها.**

هل تسعى الرواية الى طرح الاسئلة أم محاولة الاجابة عنها؟ بمعنى هل الرواية فنّ تثبيت الفوضى؟

– نعم، ربّما كان سبب ذلك عائداً إلى طبعي الشخصيّ. فأنا في قرارة نفسي أحاول دائماً أن أرى بعيون الآخرين، وأتساءل دائماً: ماذا لو كنت مكانهم وأرى من مواقعهم؟ ماذا لو أنني أشعر مشاعرهم؟

هناك فرق بين السؤال الذي تطرحه الرواية ككلّ، باعتبارها عملا متكاملا، وبين السؤال الذي نتكلّم عنه كمحرّك للكتابة.

*** تقول " إن الرواية فنّ أصولي يتآمر على الواقع من أجل الوصول". تعريف طريف يجعل من الجنس الروائي عدو الحياة؟ هل يمكن للفن الذي وصفته بأنه فن الحياة أن يتآمر عليها وأن تطغى عليه صفته الامبريالية حتى يأكل نفسه؟**

– الرواية كما أراها فنّ وصولي، بمعنى أنّها تسخّر الواقع لخدمتها، وذلك بخلاف ما يقوله الكثيرون من أنّها يجب أن تكون في خدمة الواقع. وروايتي معبد.. سخّرت 'الأخبار' لخدمتها. وفنّ الخبر كما مارسه القدماء غالباً ما كان كذلك.

أظنّ أنّ وراء كلّ موقف من الموقفين أساساً فلسفيّاً إن جاز التعبير. والكاتب 'يختار' ما يساعده على إطلاق إمكاناته.

كان العرب القدماء واعين، على ما أظنّ، أنّ 'التحريف' الفنّي، أيّ التخييل، ضرورة لمجابهة الحياة. ولمجابهة الموت كقدر لا مفرّ منه. 'أعذب الشعر أكذبه' كانوا يقولون. أنا أفهم هذه العبارة بهذا الشكل.

لكنّني أقول لك قبل أن أنسى أنّ العمل الفنّي الذي يسخّر الواقع و'الحقيقة' من أجل أن 'يتّسق' (هذا تعبير أخذته عن القدماء) هو الذي يقدّم لك 'الحقيقة' بأوضح معالمها! على حقيقتها!

* كاتب من تونس.





الشيفرة الوثنية!!

الكأس المقدسة منية الباحثين..

إنها الحلم الذي يسعى إليه كل المنبهرين بالأسرار القديمة، وهي التي جعلت من روائي بحجم دان براون يكتبها رواية تحت مسمى شيفرة دافنشي، هذا الكتاب الذي تكالبت عليه الاختلافات ومنع في غير مكان وأثيرت حوله النقاشات، فكان حديث الساحة ما إن خرج إلى النور برغم تلك الديباجة البوليسية التي غلفت الرواية وأحداثها، إلا أن الحقيقة التي لا خلاف عليها هي في أن الرواية فتحت أبواب مناقشة كثير من الأمور الخفية حول علاقة الأساطير بالأديان وصلت حد اندماجها العضوي وتماهيها لتشكل المعتقدات التي تسير في ركبها البشرية جمعاء، وهي في جزء كبير منها، بناء على تتبع مسار الرواية، مقامة مداميكها على جذور وثنية، استطاع الروائي بذكاء حقيقي أن يناقشها بوعي تام على ألسنة شخوص عمله الإبداعي هذا؛ ليخرج المتلقي في نهاية القراءة للرواية بكثير من الأسئلة، وعلامات الاستفهام، مضاف عليها وعي مغاير حول حركة المعتقدات وكيفية تشكيلها.

إن هذه الرواية، تمتلك سحرا حرفيا عاليا، لكنها من خلال تمائمها المتعددة، وتطور أحداثها، تضع دائرة كشف كبيرة حول كثير من الجمعيات السرية التي خرجت من عباءة الدين، بعضها اجتهد على الدين، والبعض الآخر انتفض عليه، لكنها في معظمها انطلقت من ذات النبع.

ذكاء الكاتب جعل من نهاية مفتوحة، هي مفتاح العمل التالي له والمتمثل في حل شيفرة دافنشي، تلك الشيفرة الوثنية المبنية على تفاصيل وموروثات أسطورية عتيقة، سرها ما زال ناموسا غائبا، ما زال قيد البحث، وهو في ذات الوقت يشير الى تورط الماسونية العالمية في مثل هذا الفعل، بغموضها المعهود ودرجات تراتبيتها وأساطيرها وسطوتها الحديدية على مستوى العالم.

هذه رواية تتحدث الكثير، ولعل درجة التقصي والبحث عالية فيها، وكأن الروائي صار مؤسسة له مراكزه ومرجعياته وأذرعه وهذا التوجه ركن أساسي في درجة أداء مثل هذه الأعمال الإبداعية بعيدا عن الاتكاء على التهويم والتكرار بدعوى الإبداع، هنا يطرح المبدع/الروائي قضية ويناقش فكرا نابشا فيه محاولا بناء نقيض له رغم وسم هذه الرواية بأنها بوليسية من خلال حبكتها وتطور أحداثها لكنها، كما أسلفنا القول، هي أسطورية عقائدية بكل معنى الكلمة، وما غلاف البوليسية هذا إلا دعوى لقراءة، وتمرير، تلك الأفكار والمعتقدات والأساطير التي يشكل بعضها جزءا أساسيا من الكيان البشري المرتبط في كثير من جوانبه بعلاقة الذكر بالأنثى، وعلاقة الأديان ببعضها، والتلفيقات التي لحقت بها، ومن ثم ما بني على كل هذا من أكاذيب ارتقى بعضها ليصل إلى درجة المعتقد الحقيقي كحجر أساس في بعض الأديان.

هناك حس بنوع من الاكتمال عند الانتهاء من قراءة هذا العمل، وهذا الإحساس بقدر ما يصدم المتلقي بقدر ما يبهره من خلال تلك الحقائق والجماليات والمعلومات والجرأة والبحث، فهو حقا يصل إلى درجة الكمال والإبهار، وربما يطرح لدى المتلقي العربي نوعا من التساؤل حول إمكانية وجود مثل هذه الجرأة والجلد في الكتابة في مجتمعاتنا العربية حول ذات الموضوعات أيضا، وتلك المشابهة لها في ذات السياق، لوجود كثير من السياقات المشابهة وبعضها طرح إبداعيا ولكن بأسلوب وعظي تعليمي لا أكثر.

إن شيفرة دافنشي عمل ليس بريئا ولكنه جريء، وهذا ما يمكن استخلاصه في النهاية، ونحن بحاجة إلى مثل هذه الجرأة الإبداعية للتعبير عن رأي موثق حول موضوع مهم وحساس مثل ما طرحه دان براون في بحثه البوليسي عن الكأس الأسطورية وفق وثائق ومعلومات وحقائق أرضت طموحات ورغبات البعض، لكنها أثارت وأغضبت الكثيرين من الذين ما زالوا يتحفظون على أشياء لم تعد سرا الا في سريرتهم وحدهم بينما هي معروفة ومشاع لكل بني البشر!!

mefleh_aladwan@yahoo.com

* كاتب أردني

عتبات النص .. ودم المعنى

قراءة لديوان "جراح دلمون" للشاعر محمد بودويك



* د. عبد السلام المساوي *

الشعر تعبير وبوح، أو هو تفسير ذاتي للعالم عبر لغة تتمازج فيها المكونات والعناصر: فتصبح، تبعا لذلك، لغة خاصة يطبعها الشاعر بمرجعيته ووجدانه، بفكره وخبرته بالحياة. ومن ثم تتعدد لغات الشعر بتعدد التجارب والاختيارات الفنية.. إنه رغم الحديث عن الثوابت الشعرية (الإيقاع، الصورة، الرمز، التناص..) إلا أن هذه الثوابت في حد ذاتها تصبح مجالا للإبداع والإضافة.

فالإيقاع في قصيدة ليس هو ذاته في قصيدة أخرى، وإن كانتا تتقاطعان في بحر شعري واحد، في حالة القصائد الخليلية، أو القصائد التفعيلية، أو القصائد المرسلة. كما أن للصورة الشعرية تطورا كرونولوجيا يشي بتغير الذوق والرؤية من مرحلة لأخرى، بحسب مستلزمات التطور الاجتماعي والثقافي للأزمنة المتعاقبة. أما الرمز، وإن كان حديث الولادة في مجال الإبداع الشعري العربي المعاصر، فللشعراء طرق متعددة لاستثماره وتوظيفه بدءا من الرمز اللغوي المؤسس على الاستعارة، إلى القناع.. إلى الأليغورة.. إلى أسلوب المفارقة. ولن نبالغ إذا جعلنا الرمز الشعري هو العنصر الذي تفوق نسبته نسب العناصر الأخرى في كيمياء القصيدة.

وفي المشهد الشعري المغربي المعاصر تجارب متفاوتة في أبعادها الفنية والدلالية. بعضها يخضع لمنطق التيار الفني الذي يضم الجماعة، وبعضها يخضع لمنطق التميز الفردي الذي يرغب في نسج النموذج الخاص..

والقصيدة المغربية الموسومة بكونها رجعا لصدى ما يكتبه المشارقة، عند بعض الدارسين، ما فتئت تخطط فنيا للوصول إلى خصوصيتها. تلك الخصوصية التي تتأسس على مرجعية الشعراء المعيشية والمعرفية. ذلك أن الثقافة المشرقية التي رانت طويلا على المشهد المغربي، لم تعد تشكل المصدر الوحيد للشاعر القارئ الذي أتاحت له معرفته باللغات الأجنبية أن يطلع على التجارب الشعرية الغربية دونما نسبتها إلى هذا التيار أو ذاك مما ألفناه في المدرسة المشرقية. وهذا لا يعني القول بقطيعة محتملة بين التجربتين. فصلات القربى اللغوية كثيرة، ودم المعنى أميل إلى التقريب بينهما منه إلى التفريق.. ولكننا نرمي، هنا، إلى الاقتناع بوجود خصوصية فنية للقصيدة المغربية.

من هذا المنطلق، نريد أن نقترب من تجربة شعرية حديثة الصدور، وإن كانت بدايات تشكلها تعود بنا إلى النصف الثاني من السبعينيات. يتعلق الأمر بالمجموعة الشعرية "جراح دلمون" للشاعر محمد بودويك، التي صدرت عن دار البوكيلي للطباعة. وبملاحظة تواريخ كتابة نصوصها، نجدها تختزل مجموع

تجربة محمد بودويك في الكتابة الشعرية. فالقصائد زمنيا تغطي مسافة تتجاوز اثنتي عشرة سنة، من ١٩٧٥ تاريخ كتابة القصيدة الأولى التي نصادفها في الديوان، وتحمل عنوان "فاتحة القهر في كتاب الدخول". إلى "بحيرة الجليد" التي كتبت في نهاية ١٩٨٧، علما بأن هناك قصيدتين اختتم الديوان بهما، ولكنهما لا تحملان تاريخا محددا: وهما "العودة إلى السطر" و"جراح دلمون". وقد لا نستبعد كون القصيدتين قد كتبتا في التسعينيات. وبذلك يكون الديوان مختزلا لتجربة بودويك كلها في الكتابة الشعرية..

ما الذي يميز، إذن، هذه التجربة التي تشكلت في السبعينيات وتأخر صدورها إلى التسعينيات؟ وما هي السمات الفنية التي تطبع لغتها الشعرية؟ وما الذي أضافته هذه التجربة إلى القصيدة المغربية ككل؟ وهل يمكن أن نؤطرها ضمن سياق فني معين من سياقات المشهد الشعري الراهن؟

إن الإجابة عن هذه الأسئلة تستوجب القيام بتحليل مشرحي للنصوص. ينطلق من الوصف، وينتهي إلى التأويل. ومن تمحيص الإواليات إلى فرز الدلالات والأبعاد.. ولكن شيئا من هذا لن ندعيه في عجالة، كهذه. وسنكتفي بإبراز بعض السمات اللغوية التي ميزت ديوان "جراح دلمون". تاركين المجال لذوي الاختصاص ليغوصوا عميقا في تحليل هذا الخطاب الشعري الذي يؤكد تحقق الصدق الفني لدى الشاعر محمد بودويك. ومسألة الصدق الفني، وإن كان طرحها بهذا الشكل يعود بنا إلى كلاسيكيات النقد العربي عند كل من طه حسين ومحمد مندور، فإننا نرى أن الوقت مناسب أكثر لإعادة طرحها من قبل: لا سيما وقد كثرت الأسماء والنصوص التي يدفع بها إلى المطابع والمنابر. والتبس الأمر الشعري على الناس. فلم يعودوا يميزون بين النص الأصيل والنص المفتعل.. والشعر منزه عن أن يكون لعبا عبثيا بالكلمات، أو تخطيطا بها لرسوم كارتونية، الهدف منها الإدهاش بالصور الغريبة، كالذي أصبحنا نلاحظه في كثير من النصوص الحديثة. وأقصد تحديدا بالصدق الفني: حميمية العلاقة بين المقول وطريقة قوله. بمعنى أن الشاعر يكون مندمجا بحواسه في لحظة بوحه

محمد بودويك

جراح دلمون

شعر

فيما هو ممسك بزمام تجربته اللغوية..

والشعر محمد بودويك في ديوانه "جراح دلمون" يبدو لنا محترقا بنار التجربة. أي أنه يؤكد فنيا هذه الصلة الضرورية بين الشاعر وشعره. وهناك قرائن لغوية وأخرى مرجعية دالة على ذلك. فمن جهة، هو يكتب عن مدينة محترقة تحولت إلى كتلة فحم كبيرة، أو عن مدينة الفحم المرهونة للاحتراق في أية لحظة. ولا يكتفي بأن يكتب عنها، بل يهدي إليها الكتابة كلها. وهذا واضح من أول عتبة تصادفنا في الديوان: (إلى جرادة مهدا.. وحضنا وسماء أولى). وإتباع هذا الإهداء بتصدير لأنسي الحاج يقول فيه: "أقسم أن أنحني من قمم آسيا لأعبدك كثيرا/ أقسم أن أنسى قصائدي لأحفظك"..

فالكتابة في هذا الديوان مؤسسة على مرجعية مكانية تدل على علاقة متعددة الأبعاد:

- علاقة الشاعر بمدينته، كمكان عيش وتنشئة وموطن أول.

- تحول هذه العلاقة إلى تجربة لغوية متفاوتة الدلالات، ولكنها تصب في موضوعة التعاطف مع هذا المكان الذي يعاني القهر.

ويبدأ الحوار:

. ما اسمك سيدتي؟

. جرادة

. وما الدلالة؟

. كنز يملك مفتاحه غاصب

رواده مقهورون

قبلتها..

قلت: اليوم يبدأ فيك

منك الرحيل

فلماذا تبحرين في الصمت

كلما أعطيت الدليل؟ (الديوان ص ٣١)

- اتساع هذا المكان من مدينة صغيرة بحجم (جرادة) إلى فضاء مطلق وأسطوري هو "دلمون". و"دلمون" في الميثولوجيا السومرية هي جنة عدن، وهي أرض الجمال والخضرة والمحبة والسلام. إذ لا مجال فيها للطبقات والسادة والعبيد:

لم نعرف سمك السلمون

ولا أسماء الأزهار التي

تهب على العين فارهة

لم نأكل كافيارا

منقوعا في الأقيانوس!

ولا ظللتنا أشجار الحور

كانت دلمون وكرنا الأبهى (الديوان ص ٧٠١)

ولقد أراد الشاعر أن يختزل هذه الأبعاد كلها في عتبة العنوان (جراح دلمون) الذي استعاره من قصيدة بداخل الديوان.. وعبارة العنوان قائمة على تنافر معنوي يؤسس لما يسمى بأسلوب المفارقة. فـ "دلمون" بالمواصفات السالفة لا يمكن أن تضاف إلى "جراح" لأن هذه الإضافة ستفقدها الكثير من مميزات جنة عدن.. ومن هنا نتوقع أن "دلمون" هو المكان الذي رسمته رؤى الشاعر وتمثلاته. فهو، إذن، مكان رمزي مؤسس على مكان حقيقي هو "جرادة". أما لفظة "جراح" فأنتجتها - سلوكيا - قوى أخرى هي التي يتجه إليها الهجاء مباشرا أو ضمنيا على امتداد نصوص الديوان. والشاعر، خلال ذلك، يتبنى صوتا شعريا يحضر بضمير المتكلم في محاولة لإنقاذ المدينة المغتصبة. ولعل أنسب ما يفتح به الشاعر مدينة الفحم المحترقة هو وردة من رماد:

أريد أن أعتقك

كل الدروب إليك محاصرة

كل الأبواب دوني مغلقة

والمفتاح في يدي: وردة رماد.. (الديوان ص ٨١)

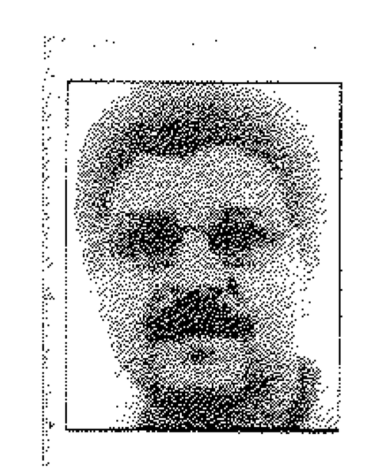
وقد يكون في العودة إلى الطفولة الأولى خلاص من جراح دلمون، لكننا نواجه بطفل واع بمعاناة أبيه:

كان الطفل يردد نشوان

ما حفظ في المدرسة

ويزجر الطير العطشى

عن حوض العنب



يصوّت بعود القصب
ويرسم على الفحم
ندوب أبيه (الديوان ص ٢٨)

أما العتبة الثالثة في هذا الديوان، فهي كامنة في البداية والنهاية: بداية القصيدة الأولى ونهاية القصيدة الأخيرة. فهما معا تتحدان في موضوع "السواد". تقول البداية:

... وفي الكأس تطفح المدينة/ القتامة
تجثو مصلوبة بلا مسامير
في منزر الحيف ثكلى
يتمطط السأم الأسود
في ثنايا عشبها المحروق

وتقول النهاية:

المجد للسواد
يرتشف منا الدما
كلما بكينا...
على مرايانا همي!! (الديوان الصفحة الأخيرة)

وهي عتبة تؤشر إلى تماسك في بناء قصائد الديوان وانتظامها. فتجانس الموضوعات المطروقة فيها، بالإضافة إلى تآلف العناصر اللغوية والمكونات الشعرية، كل ذلك يجعل من هذا الديوان عملا متكاملا وإن كان مكونا من نصوص كتبت في فترات متباعدة. ولعل السر في هذا التكامل هو وفاء الشاعر لخصيصة فنية أثرت أن أثيرها في البداية، وهي "الصدق الفني". فهذا الصدق هو الذي جعل النصوص تنطبع بالحرارة الوجدانية ذاتها. ومكنها من أن تتشكل من أواليات وجماليات تتآزر جميعا لتبني دلون محمد بودويك الجريحة، ولتكتب سيرة شعرية لمكانه الأثير.

واللغة الشعرية عند محمد بودويك تتميز بتنوع في تقنياتها وسماتها، وهو بقدر ما يساير التراكمات التي تحققت للقصيدة العربية الحرة (تنويع الإيقاع - استخدام تقنية القناع - اعتماد مسرف على عنصر التصوير...) فإنه بالقدر ذاته يبتدع طرائق جديدة في التعبير، كاستيحاء الرؤية البودليرية التي تعتصر الجمال من مادة القبح:

مطر على الرصيف
يترقرق كمخاط مزكوم
في مرآة الشمس المريضة (الديوان ص ٨٨)

ويتجلى ذلك أيضا في قوله:

تزاحمني الوجود المعروقة
في الشوارع
تطردني.. أمشي
أفتش عن ملجأ في النهر
أشم رائحتك
كم أنت نتنى
هل عطر الماء ذاك
حين يحبل الجوف منه
بالجيف؟
عندما تكونين صهيلا
لا يرحم... يسحق الزهرة البرية؟ (الديوان ص ١١، ٢١)

كما نعثر في الديوان على استعمالات لغوية دالة على خصوصية فنية تتمثل في كون الشاعر يجنح في كثير من فقراته الشعرية إلى خلق علاقة تفاعل بين طراوة المعيش وحيوية المقول، بمعنى أنه يخلق لغة جديدة اعتمادا على مفردات المحكي اليومي، يقول مثلا:

في الزاوية اليسرى
من المقهى صديق يتآكل (الديوان ص ٦٤)

إن الألفاظ في هذا المقطع غير منتقاة، وهي مأخوذة من المتداول اليومي (الزاوية، المقهى، الصديق..) لكن ثمة عنصرا يتدخل ليجعل هذه الألفاظ تنخرط في كيمياء شعري خاص، هو الفعل المضارع (يتآكل) الذي يشي براهنية الحدث وديمومته معا، كما يوحي بدلالة التشييء التي وقع (الصديق) تحت طائلها. ومن هنا يصبح المقهى مكانا رمزيا دالا على عبثية الزمن أو لامعقوليته.

وقد يجد الشاعر نفسه مدفوعا إلى وصف طقوس كتابته للقصيدة، وهي حالة حميمية لا يتوانى الشاعر في نقل جزئياتها بدءا من مكان الكتابة وخلفياته، وانتهاء بعدة الكتابة وعتادها، وعلاقة الشاعر بكل ذلك. وهي ممارسة يمكن تأويلها بالرغبة الملحة في تحقيق تواصل كامل مع القارئ:

وأشهد أن كتابة قصيدة
تبدأ غالبا هكذا:
يجلس الشاعر على مصطبة
أو بزنزانة
أو
خلف كأس في بار..
ويغازل سرب أحرف

....

فيرتب القوافي حسب مشيئته..
أو ينشرها سهوا
كالفراشات بغير اعتذار (الديوان ص ٦٢، ٧٢)

نخلص من كل ما سبق إلى ما يلي:

إن ديوان (جراح دلون) عمل فني متكامل، وإن تعددت قصائده وتفاوتت في أزمنة كتابتها؛ وكأننا أمام قصيدة طويلة بعناوين فرعية، ذلك أن الفضاء في القصائد واحد بأزمنته وشخوصه ورؤياته. كما أن اللغة تبدو فيه متجانسة إفراداً وتركيباً، وهي تتراوح بين لغة الدلالة المحدودة أي وجود فقرات شعرية تتسم بالأداء المباشر، ولغة الدلالة المفتوحة، بمعنى وجود انزياحات متنوعة تؤدي إلى غموض فني ساحر مبني على أساس تكييف الواقع مع دفقات الشعور والانفعال.

اتساع أفق التجربة على مستوى الإيقاع إلى احتضان كل الأشكال الممكنة: العروضية والصوتية والنفسية، مع تزيين الفواصل - أحيانا - بقواف تعوض أعطاب العروض، وتتيح للقصيدة شهوة الإنشاد، والجنوح أحيانا أخرى إلى ما يشبه رتابة النثر، فيؤسس ذلك للرؤية الشعرية المسرودة، حيث يتعزز رصيد المعنى بما يحكيه الشاعر.

إن تجربة محمد بودويك في القول الشعري تجربة أصيلة ومتآلفة إيديولوجيا وفنيا مع زمن إنتاجها، ومع التجارب المجايلة لها، وهي علاوة على ذلك تبدو مفتوحة على التجديد الحاذر الذي بقدر ما ينفتح فيه الشاعر على المتحققات الفنية، يحافظ بالقدر نفسه على بعض الثوابت الشعرية التي تدعم هويته وأصالته.

اتساع أفق التجربة على مستوى الإيقاع إلى احتضان كل الأشكال الممكنة: العروضية والصوتية والنفسية، مع تزيين الفواصل - أحيانا - بقواف تعوض أعطاب العروض، وتتيح للقصيدة شهوة الإنشاد.

* ناقد من المغرب

الروائية الفلسطينية سحر خليفة لـ «عمان»:

باجتهادي لاحقت بوصلة الواقع وحركة المجتمع وتحركات الأفراد بعيداً عن النظريات والتنظير



❖ حـــوار: عـــزيزة علي *

تنتمي سحر خليفة إلى جيل السبعينيات الذي تبع جيل الرواد مباشرة. وأسس معه الارث الروائي العربي. وسحر خليفة تؤمن بقضية المرأة وبحرياتها حيث ترى ان: "لا أحد باستطاعته تحرير المرأة سوى المرأة. ولا احد باستطاعته إثارة الأسئلة الصعبة حول قضايا المرأة الداخلية المتعلقة بالجنس والحب والتمييز داخل العائلة إلا المرأة ذاتها". وخليفة حاصلة على الدكتوراه في الدراسات النسائية والأدب النسائي الأميركي من جامعة ايوا بولاية ايوا الأميركية. وصدر له ثماني روايات كانت أولاها "لم نعد جواري لكم" ١٩٧٤. و"الصبار" ١٩٧٦ و"عباد الشمس" ١٩٨٠ و"مذكرات امرأة غير واقعية" ١٩٨٦. و"باب الساحة" ١٩٩١ و"الميراث" ١٩٩٦ و"صورة وأيقونة وعهد قديم" ٢٠٠٢ و"ربيع حار" ٢٠٠٥. وقد تمت ترجمة جميع روايات خليفة الى لغات عدة ما عد رواية "لم نعد جواري لكم" ١٩٨٠. وحصلت سحر على الكثير من الجوائز الدولية والمحلية والعالمية.



❖ سحر خليفة ذات تجربة طويلة في كتابة الرواية، ماذا تقولين عن هذه التجربة؟

- الأدب أعطاني بقدر ما أعطيته. أعطيته الجهد والإحساس وخوض تجارب ومغامرات خطرة ما كنت لأقوم بها لولا تقصدي رصد شخصيات وأجواء كانت بعيدة كل البعد عن عالمي النسائي العائلي المحافظ. فهل كان باستطاعتي الكتابة عن شخصيات مثل خضرة ونزهة لولا الرحلات والمغامرات التي خضتها لاستقصاء تلك الشخصيات ونوعية الحياة التي تحياها؟ والنزول مع العمال في باصات العمل في اسرائيل، هل كنت أقوم به لولا تقصدي رصد حياة العمال والمشاكل التي يعانونها؟ وكل هؤلاء الناس، من الفدائي للمعتقل للعامل لزوجة الشهيد للممرضة والمزارع والفلاح وطابور طويل من الشخصيات والأجواء البعيدة كل البعد عن أجوائي النسائية المحافظة. هل كنت أتعرف عليها وأعرفها لولا الأدب واحتياجات الأدب؟ الأدب أعطاني معرفة بالناس والمجتمع واتساعاً في الأفق والقدرة على تكوين وجهات نظر بعيدة كل البعد عن التنظير والكليشيهات التي أغرقنا السياسيون والصحفيون وأشباه المفكرين بها. ولهذا، وبفضل الأدب ومغامراته واستكشافاته، تمكنت من الوصول إلى استنتاجات أسرع من غيري. وهذا ما أشار اليه بعض النقاد حين قالوا بأني تنبأت في عباد الشمس بحدوث الانتفاضة الأولى قبل قيامها بسنوات. كما أشاروا إلى اني تنبأت في الميراث بقيام انتفاضة الأقصى قبل قيامها بسنوات. وأنا أقول بأن المسألة ليست مسألة تنبؤ. فمن أنا حتى أتنبأ؟ أنا لست نبية ولا فلكية ولا أضرب بالودع وأكشف البخت. أنا مجتهدة لاحقت بوصلة الواقع وحركة المجتمع وتحركات الأفراد بعيدا عن النظريات وتنظير القادة وتمكنت من اختراق حاجز الوهم والأمنيات وأشرت الى الأمور بشكل صارم، صادم، صادق. وكنت أعرف من البداية أن طرح بعض القضايا وتصوير بعض الشخصيات بشكلها العاري قد يسبب لي الإحراج والإتهامات ونقمة



بعض السياسيين كما حدث اثر نشري لروايتي عباد الشمس التي آثرت فيهما مسألة المرأة وكشفت نفاق وأوهام اليساريين بشكل حاد. فبعض اليساريين في ذاك الوقت -بمن فيهم نساؤهم- اعتبروني خارجة على الخط السياسي العام لأني انتزعت قيادة المرأة من آيدي المنظرين من الرجال الذين كانوا يزعمون أن تحرر المرأة سيتم على آيدي الطبقة العاملة حين تستلم الحكم. في السبعينيات كان هذا هو منطقهم. وهذا المنطق تبنته حتى النساء المنخرطات في الأحزاب والتنظيمات السياسية اليسارية. ولكني، بناء على مراقبتي للواقع وتصرفات الأفراد بمن فيهم القادة المنظرون. تمكنت من استكناه حقيقة الأمر. وحقيقة الامر هي لا أحد باستطاعته تحرير المرأة سوى المرأة. ولا أحد باستطاعته إثارة الأسئلة الصعبة حول قضايا المرأة الداخلية المتعلقة بالجنس والحب والتمييز داخل العائلة وفي العمل والأجور وحتى داخل الحزب إلا المرأة ذاتها. وآن قيادة الحركة النسائية يجب أن تتشكل من المرأة القادرة على إثارة كل تلك الأسئلة. هي المرأة. والمرأة وحدها التي ستتمكن من مواجهة التلفيق والتزييف والنفاق وتلك الشبكة العنكبوتية من القيم والممارسات والعادات والقوانين. وإذا لم تتمكن المرأة من القيام بكل ذلك، فيجب آلا نتوقع أن يقوم الرجل به نيابة عنها. وهذا أمر طبيعي، فالتحرر من الظلم يجب آن يبدآ بالمظلومين. لكنا أفهمنا عكس ذلك. قيل لنا أن اليسار سيحررنا، وصدقنا. لكن التجربة والواقع أثبتوا عكس ذلك. وحين فجرت المسألة في عباد الشمس. نلت من الاتهامات والتجريم ما لا يوصف، وقد جمعت كل تلك المقالات والتعليقات التي كتبت عن 'جريمتي' وكتبت عنها آطروحتي للماجستير.

هذا مثال من أمثلة. فما قيل أنه تنبؤ بالانتفاضتين وتنبؤ بقيام الحركة النسوية الفلسطينية قبل قيامها بسنوات، كل ذلك ما كنت لأتمكن من الوصول اليه بدون الأدب. الأدب علمني آلا أثق بالنظريات والمنظرين، ولا النقاد والناقدين، ولا الساسة والسياسيين. فحين أواجه موقفا أو أقرأ فكرة أو تعليقا أتحرى الأمر وأدققه وأراقبه وأتمعن فيه حتى أتوصل الى حقيقته وسبر أعماقه. بعيدا عن النظرية والتنظير والآمنيات وأحلام اليقظة. هذا ما تعلمته من الأدب. الأدب ساعدني ويساعدني على فهم الناس وفهم المجتمع ومعرفة موقعي في هذا العالم، الأدب أعاد خلقي من جديد. ولولاه لكنت الآن امرأة تقليدية قاصرة وبحاجة لمن يرعاها ويأخذ القرارات عنها ويأخذ بيدها ولا يوصلها. الأدب أنار طريقي إلى الآخرين وإلى فهم ذاتي. الأدب أعطاني منصة أقف عليها فأنال احتراما ما كنت لأناله، ومكبرا للصوت ما كنت لأحصل عليه. واجتياز حواجز ما كنت لأقدر على تخطيها لولا القوة التي استمدها من صدق الأدب، وروحانياته. وجمالياته، وقدرته على التخطي واختراق المغلق.

❖ قضية المرأة وتحررها هي التيمه الأساسية في رواياتك، ما رأيك في ما يقال بأن هذه الثيمه كانت على حساب الإبداع لدى سحر؟

- من قال هذا؟ ربما بعض الرجال من النقاد. أما الناقدات والقارئات فلا يقلن هذا. ربما قلنه في الماضي وقبل آن تتضح الرؤية، لكنهن لا يقلنه الآن. بل على العكس، فرواياتي تدرس في مناهج الدراسات النسائية في بعض الجامعات في الوطن العربي، وهي منصوصة في أدبيات بعض أجنحة الحركة النسائية في فلسطين، وبعض الناقدات يعتبرنها بمستوى إبداعي وجمالي وأخلاقي متفوق. إذن المسألة مسألة تذوق ومصالح ووجهات. بمعنى أن التذوق غير معزول ولا بأية حالة من الأحوال عن التحيز والخلفية الثقافية والموقع الإجتماعي. وهذا شيء طبيعي. ونحن نواجهه في الحياة العامة وعادات المجتمع وكذلك في القوانين المدنية والشرعية. فما زالت ثقافتنا هي ثقافة الجنس الأقوى، أي جنس الرجل. فهو الحاكم والآمر والمالك. والمرأة، إلا فيما ندر. محكومة مأمورة مملوكة. وهذا بالطبع مخالف لوثيقة حقوق الإنسان الدولية. وحتى الآن، لم توقع أية دولة عربية التزامها ببنود تلك الوثيقة. وهي في ذلك. وفي أغلب الأحيان، تراعي الرأي العام الذي يمثله الرجل. وهذا الرأي يرفض، حتى الآن، مساواة المرأة بالحقوق. قد يساويها بالواجبات مثل جباية الضرائب أو تقديم التضحيات أثناء الأزمات السياسية كما تنص تعليمات معظم الأحزاب السياسية والتنظيمات. إلا ان الأمر يختلف حين يتعلق الأمر بالحقوق كحصولها على نسبة مساوية في الإرث أو حمايتها من الطلاق وتعدد الزوجات أو الاحتفاظ بحضانة الأطفال والحصول على حق تجنيسهم بجنسيتها (كما في الأردن ومصر وغالبية الدول العربية). وما أشرت اليه من انتقاص لحقوق المرأة كمواطنة كاملة وذات امتيازات وصلاحيات موازية لحقوق الرجل يدلل على أن لدينا مشكلة اجتماعية انسانية عويصة. وهذه المشكلة قد شكلت عاملا من عوامل التخلف الاجتماعي والاقتصادي والانساني لدينا. وهذا بالضرورة ينعكس على الوضع السياسي. إذ لا يمكن أن نحارب أو نواجه بكامل قوتنا ونحن نقف على رجل واحدة. والغريب في الأمر، آن الكثيرين ما زالوا يجهلون أو ينكرون هذه الحقيقة. وجهلهم وإنكارهم هذا ينعكس على رؤيتهم للأشياء بما في ذلك تذوقهم الأدبي. ونراهم يلوحون بهذا الجانب وكأنه تهمة أو نقيصة. وقد سمعت ادعاءاتهم مرارا وتكرارا لدرجة التشبع والملل. وما عادت تلك الادعاءات التي يصوغونها بشكل اتهامات تؤثر بي. خاصة وأني آرى الكثيرين من الرجال ممن تجاوزوا هذه المرحلة قد اتخذوا من مشكلة المرأة قضية يتبنونها ويحملونها الكثير من آسباب التخلف والتراجع في عالمنا العربي. والحق يقال آن الرجل، بحكم آسبقيته في التعلم والتثقف، هو الذي بادر بنبش مسألة المرأة قبل أن تفعل المرأة ذاتها ذلك. فرفاعة الطهطاوي وقاسم أمين ومحمد عبده والطاهر حداد كانوا أسبق من المرأة لقضية المرأة. وهذا شرف كبير لنا ولهم. والكثيرون من الأدباء العظام تبنوا هذه القضية من منظور فني انساني بحت مثل نجيب محفوظ ويوسف إدريس والطاهر بن جلون وغيرهم. ولم أسمع أي ناقد يقول مثلا ان المنظور الذي تناول به نجيب محفوظ شخصية أمينة في «بين القصرين» قد آثر على ابداعه. وكذلك في «بداية ونهاية». إذن المسألة في نظري مسألة تحيز لا تذوق. مسألة إسقاطات تصل حد التعسف. فمن قال أن قضية المرأة بالنسبة لي أهم من مشكلة الاحتلال وقضايا الوطن؟ آنا بدآت كروائية سياسية ملتزمة. وفي نظر بعض النقاد أصنف كأول كاتبة عربية اخترقت هذا الميدان وآثبتته وثبتته. وقضايا الوطن بالنسبة لي لا تتجزأ. وقضية المرأة جزء من كل. قد تكون في رأس القائمة. لكنها لا تشكل. ولا بأي حال من الأحوال، كل القائمة.

❖ ما رأيك في ما يقال بأن هناك اختراق (أمريكي إسرائيلي) للمثقف الفلسطيني والأدب الفلسطيني؟

- آنا لا أتفق مع هذا الرأي. فحتى الآن، لم تتمكن اسرائيل ومن خلفها اميركا من التأثير على أي مثقف أو أديب أو صحفي فلسطيني. قد تكون هناك شذوذات، إلا ان هذه الشذوذات لا تشكل ظاهرة على الإطلاق. اعطيني اسما واحدا من الأسماء المعروفة أو غير المعروفة ممن تأدلج بأيديولوجية الاحتلال والامبريالية، لا أحد. فالكل في صف واحد ضد المحتل والمستعمر. وأميركا، حاليا، بالنسبة للغالبية العظمى من شعبي ومن المثقفين تحديدا، تشكل هيكلا لكل ما هو قبيح وسيئ، أميركا في الشارع الفلسطيني مكروهة لدرجة غير مسبوقة. والسبب واضح طبعا. فما تفعله أميركا مع اسرائيل، وما تفعله أميركا في العراق، وما تحاول فعله في كل دولة من الدول العربية يجعلها تمثالا للكراهية والحقد والنفور. أنا لا أعرف فلسطينيا واحدا. ولا عربيا واحدا، يحب اميركا كسياسة. فما بالك بالاحتلال؟ هذا قول مرفوض، مرفوض.

❖ قيل عن رواية (الميراث) (إنها تشكل علامة نضج فني واضحة في مسيرة سحر خليفة الإبداعية)؟ أنت ماذا تقولين عنها؟

- أقول ما قالوه. أقول أنها العمل الأقوى والأعمق والأوسع، وأعتقد أن الكثيرين من القراء والنقاد يوافقونني على ذلك. وآمل أن أتمكن مستقبلا من انجاز ما يوازيها أو يتفوق عليها.

❖ لماذا تراجعت عن اللغة العامية؟ في رواية (الميراث) و(ربيع حار).

- لم أتراجع عن العامية. فكل الحوارات في هذين العملين كانت بالعامية. أما لغة الراوية فكانت بالفصحى. وأحيانا. حين تندمج لغة الراوية بلغة الشخصية كنت استعمل لغة أقرب للعامية. وهذا طبعا مرهون بالموقف والمشهد. على كل حال. لا بد من التذكير بأن الشكل لا بد وإن يتبع المضمون ويوازيه. والمضمون في هذين العملين يستدعي حسب رأيي استعمال العامية المشغولة. أو ما يسمونها بلغة التلفزيون اللغة البيضاء. أي تلك المفهومة في أنحاء الوطن العربي ولكنها تحمل الطابع المحلي المخفف. أي غير الموغل في الاصطلاحات المحلية غير المفهومة في مناطق أخرى. الرواية التي لم أستعمل فيها العامية إلا بشكل محدود هي صورة وأيقونة وعهد قديم وذلك لأن الرواية هي رواية القدس. رواية القدسية والتاريخ.

أما لماذا أستعمل العامية في الحوار فلأني أشعر بأن العامية أقرب للواقع وأقرب للقلب وذات مصداقية فنية أعلى. ونحن نرى أن تجارب تطويع اللغة مشروعة ومسبوقة في لغات أخرى. خذي مثلا لغة مارين توين أو حوارات برنارد شو. خذي أدب السود في أميركا. واعتقد أن كل هؤلاء قد وصلوا الى قناعة بعد التجربة ، بأن لغة الحوار يجب أن تكون أقرب للغة الحياة والواقع. وهذا ما أعتقده أنا. فلغة الأدب هي لغة الحياة. كما ان اللغة غير مقدسة. اللغة خلقت لنستعملها لأغراضنا لا أن نخضع أغراضنا لمتطلباتها. اللغة وسيلة وليست هدفا، ولا طقسا. ولا شيئا جامدا ثابتا على مر العصور. كل الأشياء تتغير. بما فيها اللغة.

❖ قال الدكتور شكري عزيز ماضي: "... إن التعامل النقدي مع رواية سحر خليفة يجب ان يبدأ وينتهي باعتبار انه عمل فني لا مقالة سياسية". برأيك هل يمكن فصل الأدب عن السياسة؟

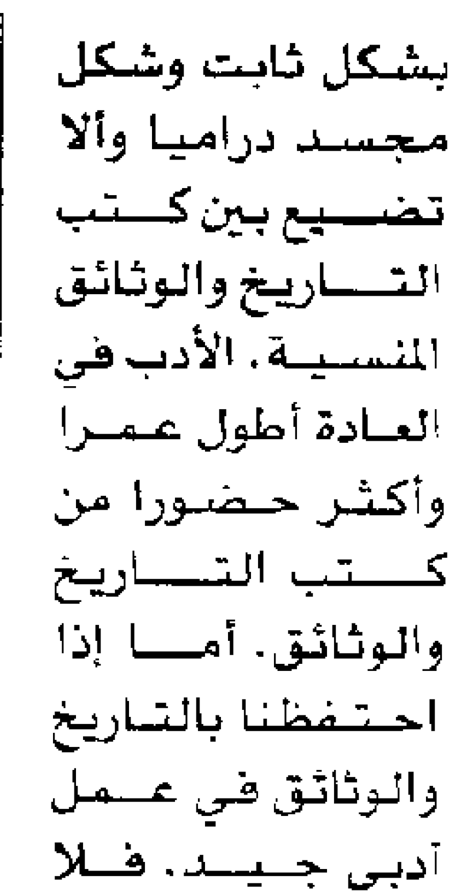
- أنا أتفق تماما مع الدكتور شكري بهذا الخصوص، فالعمل الإبداعي ليس بيانا سياسيا ولا مقالة. هو فن وفكر وتجليات فيها مزاج. وذوق وخيال وتطاول على الواقع وخروج عليه ودخول فيه. العمل الأدبي ليس سياسة حتى ولو كانت له أبعاد سياسية. حتى الرواية السياسية لا يمكن أن تتخذ كمقال أو بيان سياسي أو برنامج حزبي. والسبب بالأساس هو سبب فني تقني. فالأدب في العادة يختلط فيه الواقع بالمتخيل، كما يختلط المقصود بغير المقصود. فالناقد المتمكن يعرف أن ما يقوله الكاتب، حتى ولو صرح بذلك كتابة، ليس هو ما نعتمده لفهم العمل من داخله. وهذا هو بيت القصيد، إذ ان فهم العمل يجب ألا يتم إلا من داخله. من السياق وليس خارجا عنه. وهناك قول معروف بالإنكليزية يقول:

. Believe the novel not the novelist

بمعنى أن ما يقوله الكاتب عن النص لا يعتبر ملزما. ولا دقيقا، ولا صحيحا. فقد يقول شيئا وتقول الرواية شيئا آخر. أو قد تقول الرواية، وهذا الأصح، عدة أشياء لا شيئا واحدا فقط. الأدب يفهم على مستويات، وبأبعاد مختلفة من شخص لشخص ومن وقت لآخر. وهذا طبيعي. فكم مرة قرأنا نصا أو عملا في وقت ما وفهمناه بطريقة مختلفة عن قراءتنا الاولى أو الثانية أو الثالثة. هذه مزية الأدب. يقرأ على عدة أبعاد ومستويات. أما المقالة أو البيان فلا يقرأ إلا ببعد واحد. وإذا احتوى أكثر من بعد - كما يتعمد الاسرائيليون والمستعمرون أن يفعلوا. فذلك حتى يمرروا ألاعيب ومؤامرات لا نفطن لها. وفي هذه الحالة. يكون البيان أو البند ملغوما ومغشوشا. وبقصد مبيت وفخ مدروس. أما البيان الصحيح السليم فيمشي في خط مستقيم لا يحيد عنه ويفهم ببعد واحد فقط لا غير. هذا هو الفرق بين البيان وبين العمل الأدبي.

❖ تبدو روايتك الأخيرة (ربيع حار) كما لو كانت كتابة تاريخية أو وثائقية. فهل تعمدت ذلك؟ ثم ألا ينقص هذا الإستخدام للوقائع التاريخية والتوثيق من قيمة العمل الأدبية؟

- الرواية الحديثة تجريبية إلى حد كبير. وهي متسعة. بل قابلة لاتساع ما لم تتسع له في السابق من استخدام المستجدات العلمية والتقنية والوثائق التاريخية والأسرار السياسية وغيرها. انظري مثلا ما فعله صنع الله ابراهيم في روايته أمريكانلي. إذا حذفت منها المراجع والوثائق والتعقيبات تجدين أن ما يتبقى منها يكاد يقارب النصف أو أقل. راجعي أيضا إسم الوردة أو شيفرة دافنشي وأمثلة كثيرة من الأعمال التي قرأناها أو درسناها لكتاب عظام في لغات أجنبية، تجدين أن الرواية ما زالت في تطور مستمر تبعا للتطورات في ميادين أخرى مثل الإعلام والسينما والتلفزيون والفنون التشكيلية. بمعنى ان الفنون حتى وان لم تتداخل بشكل عضوي إلا انها تؤثر ببعضها وتلقي بظلالها على بعضها البعض. والسؤال المهم هنا لماذا فعلت ذلك في روايتي الأخيرة ربيع حار. والجواب هو أني في مشروعي الأدبي الذي ما زلت التزم به هو أني أريد للتجربة الفلسطينية تحت الاحتلال أن تظل محفوظة ومحفورة في ذاكرتنا وذاكرة من يجيئون بعدنا



بشكل ثابت وشكل مجسد دراميا وألا تضيع بين كتب التاريخ والوثائق المنسية. الأدب في العادة أطول عمرا وأكثر حضورا من كتب التاريخ والوثائق. أما إذا احتفظنا بالتاريخ والوثائق في عمل أدبي جيد. فلا مجال لإهمالهما أو نسيانهما على رفوف الكتب. الأدب يظل، يعيش ويخلد. ولكن المهم أن يكون العمل الأدبي جيدا، بل ممتازا. ولا أعرف بالطبع إلى أي مدى باستطاعتي انتاج هذا النوع من الأدب. الأدب الجيد والممتاز. لكني أحاول. وسأظل أحاول، وهذا أضعف الإيمان.

❖ هل انت راضية عن أعمالك الأدبية؟ وأيهما الأقرب إلى قلبك؟ أو بالأحرى أي أعمالك الأكثر تعبيرا عن نفسك وعن أفكارك؟

- الى حد ما أنا راضية عن نفسي وعن انتاجي. ولكني ذات عقل ارتيابي شكاك. ولهذا أتابع ما يكتب وما يقول القراء ومراجعات رواياتي باهتمام شديد. وعبر السنين صرت أعرف من هو الناقد الجاد الأصيل المتفهم والمتذوق ومن هو الناقد التقليد. أي الذي لا يمتلك الأدوات العلمية والفنية والحساسية الإنسانية. وطبعا أتعلم مما أقرأ. أقرأ لغيري وأقرأ عني وأقرأ ما يستحق القراءة. وهذا يطور أدواتي ويحسنها. وهذا مهم. لأن الكاتب الذي لا يشتغل على نفسه يظل مكانه ولا يتطور. وأنا أشتغل على نفسي. أشتغل بجدية واجتهاد والتزام. أنا لا أومن بالإلهام ولهذا أشتغل بجدية ولا أتكل على موهبتي.

أما أي الأعمال كان الأكثر تعبيرا عن نفسي، فكل عمل في وقته كان الأكثر تعبيرا والأقرب الى قلبي. وحين ينتهي العمل يبتعد عني وعن مخيلتي وعن إحساسي وأبدأ بالبحث عن غيره. لكن. وبصراحة. العمل الذي استنزفني أكثر من غيره كان «الميراث». أحب الميراث بشكل خاص وما زلت اعتبرها الأكثر تعبيرا عن نفسي وعن أسئلتي وعن موقفي من الكثير من قضايانا. وأحب الأسلوب الساخر الذي استخدمته وكان ناجحا، إلى حد ما، برأي الكثيرين من النقاد والقراء وبرأيي. وأعتقد أني حاليا أعيد تجربة الميراث في عمل جديد. عمل يتسم بنفس الأسلوب ولكن عن مرحلة مختلفة وأبطال آخرين وبشكل جديد.



* صحافية اردنية

الروائية الفلسطينية سحر خليفة

رواية التجريب في تونس : رهاناتها وآفاقها



❖ د. محمد الباردي *

١-١. عندما نختزل مشهد الإبداع الرّوائي في تونس في هذين العقدين الأخيرين يمكن أن نتحدّث عن نزعتين رئيسيتين في الكتابة الرّوائيّة:

❖ نزعة تقليديّة تواصل تقاليد الرّواية الواقعيّة الكلاسيكيّة وتفتقر إلى روح الإبداع عندما تكرّس الحبكة وتحترم خطيّة الزّمن وتفسح المجال لتدخّل الكاتب السّافر وهو يوجّه مصائر الشخصيّات وأساليب الرّواة في الحكي وتكيّف الأحداث لرؤية الكاتب العالمي وفاءً لواقعيّة تفرط في التصاقها بالمرجع وتحيد عن تلك الواقعيّة الخلاّقة التي رسم معالمها البشير خريّف (١).

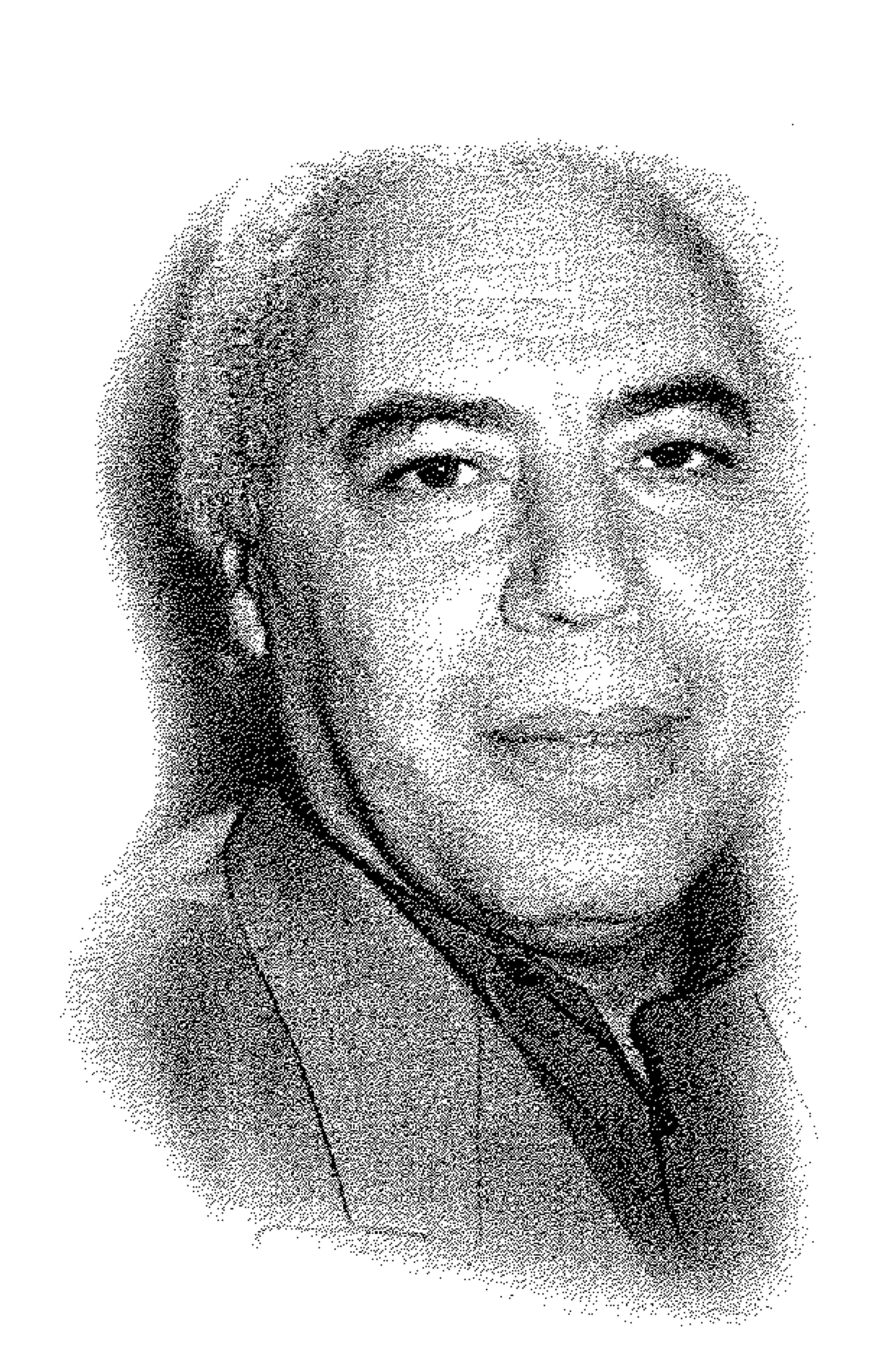
❖ ونزعة تحديثيّة تسعى إلى رجّ أساليب الكتابة الرّوائيّة التقليديّة وتجاوزها ولكنّها تتّجه اتّجاهات مختلفة يصعب حصرها وتحديدها. ومع ذلك يمكن الإشارة إلى تيّارين أساسيين هما تيّار الواقعيّة الجديدة (٢) وهو تيّار يعتقد أنّ الواقعيّة لا تزال قادرة على ابتكار شخصيّاتها النّموذجيّة وإنتاج حكي قويّ ومتماسك يستمدّ طاقته الإبداعيّة من إعادة طرح إشكاليّة التّمثيل والإحالة المرجعيّة وهو في ذلك يتمثّل راهينيّة المذهب الواقعي ومفادها "أنّ كلّ مرحلة عظيمة هي مرحلة تحوّل وهي مرحلة وحدة التناقض بين أزمة من ناحية وتجديد من ناحية أخرى، بين خراب وولادة جديدة" (٣) وتيّار الرّواية التّجريبيّة وهي رواية "تحيد بشكل ظاهر عن الطرق المألوفة لتصوير الواقع. إمّا في تنظيم عمليّة السّرد أو في الأسلوب أو في كليهما من أجل تكثيف إدراكنا لذلك الواقع أو تغيير هذا الإدراك" (٤).

١-٢. وفي الحقيقة نحن نعتقد أنّ أقدر الأصوات الرّوائيّة على تجسيد حضورها في المشهد الرّوائي التونسي اليوم، هي تلك الأصوات التي تستمدّ من التّجريب استراتيجيّتها في الكتابة (٥).

يعرض علينا المشهد الرّوائي أصواتا مختلفة ومتشابهة وتجارب ثريّة متنوّعة. وقد تكون الأسباب التي تميّز بعضها عن بعض أكثر من تلك التي تجمع بينها ولكنّها تشترك جميعا في أنّها ترفض جماليّة النّموذجي وهي تبحث عن نهجها الخاصّ وتقدّم نفسها على أنّها تكتب "رواية الحريّة وتؤسّس قوانينها الذاتيّة وتنظّر لسلطة الخيال وتتبنّى قانون التّجاوز المستمرّ" (٦) ومع ذلك بإمكاننا أن نرصد السّمات الكبرى لرواية التّجريب في تونس من خلال مدوّنة محدودة هي :

- النخّاس لصلاح الدّين بوجاه (١٩٩٥) - الآخرون لحسونة المصباحي (١٩٩٨) - في انتظار الحياة لكمال الزغباني (٢٠٠١) - عشّاق بيّة لحبيب السّالمي (٢٠٠٢) مرافئ الجليد لمحمّد جابلي (٢٠٠٤) - في مكتبتي جثّة لفرج الحوار (٢٠٠٤).

١-٣. إنّ رهان التّجريب في تونس من خلال هذه المدوّنة التي إليها أشرنا هو رهان فنّي بدرجة أولى. وهو رهان ذو علاقة مباشرة بالمرويات والخطاب الرّوائيّ معا . ثمّة سعي في هذه المدوّنة إلى عرض تجارب مخصوصة وإنتاج خطاب روائيّ جديد . ولم تعد تلك التّقنيات المعهودة في تحديث الخطاب الرّوائيّ عموما من قبيل التّهشيم المستمر للزمن وتشظي السّرد وتعدّد الحكايات وإفراغ الشخصيات من ابعادها النفسيّة والتاريخيّة وتوظيف الوصف لخدمة أغراض سرديّة . وهي كلّها من مقوّمات الحداثة الرّوائيّة عندنا كافية لإنشاء نصّ روائيّ جديد . فقد استطاعت



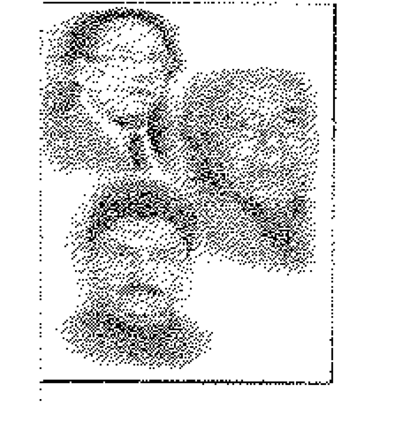
الرّواية الجديدة في تونس أن تبتدع مقوّمات إضافيّة لتنتج نصّا قوامه الإبهار. إنّ جماليّة الإبهار هو إذن الرّهان الفنّي الأساسي في هذه الأعمال التي اعتمدنا وهي جماليّة تتوسّل فيها أساليب عديدة تتّصل بالرّاوي والمروي معا.

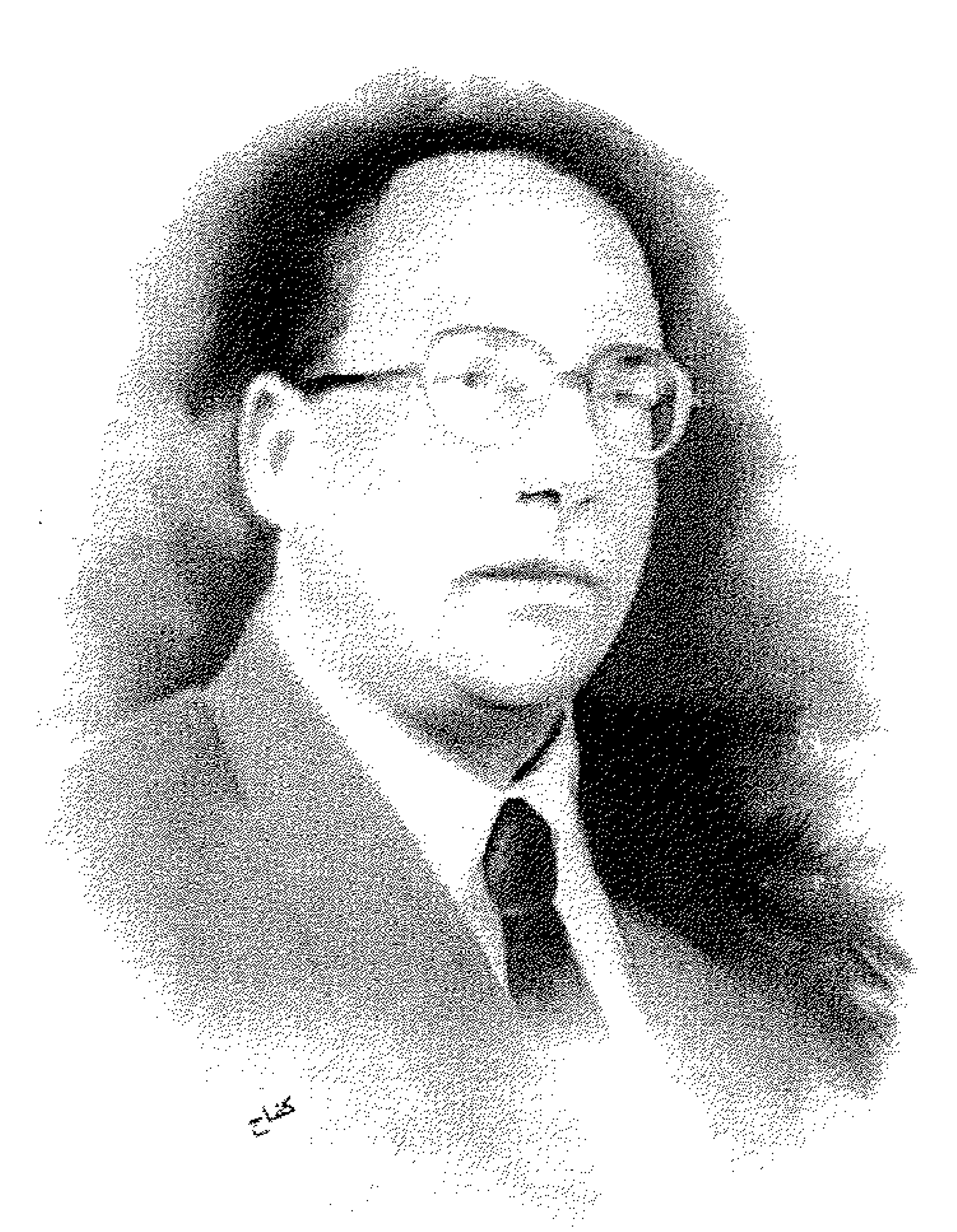
٢-١-١. في رواية النخّاس لصلاح الدّين بوجاه لا نكاد نعرف عن السّارد شيئا سوى أنّه كائن يعلم خفايا الصّدور ويروي لنا حكاية مركب بحريّ يعبر البحر المتوسّط ويحوي مجموعة من الشّخصيات العجيبة الغريبة في تصرّفاتها وأفعالها ولكنّها رغم ذلك تظل شخصيات باهتة محدودة إزاء سارد يستبدّ بالنصّ. إنّه البطل الرّئيسيّ بدون منازع يفعل باللّغة وفيها ليتحوّل النصّ الموسوم بالنخّاس إلى مهرجان للّغة تحوم حول ذاتها فتتوه الشخصيات في مسارب الألفاظ وحلقات الكلم. وهو مع ذلك يبدو لنا في وضع ملتبس لا يكون فيه داخل القصّة ولكنّه يظلّ قريبا من مروياته إلى درجة أنّنا نعتقد أنّه يخفي نفسه في موضع من مواضعها كالشبح يتكلّم ولا يرى. تجري أحداث الرّواية على متن مركب بحريّ "الكابو-بلا" يعبر البحر المتوسّط في اتّجاه مدينة جنوة وزمنها لا يتجاوز زمن هذه الرّحلة

إن جمالية الابهار هو إذن الرهان الفني الأساسي في هذه الأعمال التي اعتمدنا وهي جمالية تتوسل فيها أساليب عديدة تتصل بالراوي والمروي معا.

البحريّة وبالتّالي لا يروي السّارد من الأحداث إلاّ ما جرى على ظهر هذا المركب وإن ثمّة إشارات خفيّة إلى أحداث أخرى فتكون عبر تقديم الشّخصيات وعلى لسانها لأنّ السّارد يختفي ويترك الشّخصيّة تتحدّث وتقدّم ذاتها شأن الرّاقصة لورا المغربيّة

عندما تروي حكايتها للكاتب تاج الدّين فرحات (٧). إنّ السّارد يحصر نفسه في هذا الفضاء المحدود وفي هذه الفترة الزّمنيّة المحدّدة. له معرفة مسبّقة بالشّخصيات يقدّمها جاهزة منذ البداية وينحصر دوره في وصف تحركاتها داخل السّفينة ورصد انفعالاتها وردود أفعالها، كأنّه العين السّحرية تظهر في كلّ مكان داخل "السّفينة" يوحي بأنّه قابع في مكان ما داخلها يروي ويرى لا يقلّ تلصّصا عن شخصيّة تاج الدّين فرحات عندما يقول - والغرف الأخرى سرّ وغموض وشبق هامس مثل هسهسة الحرير والمخمل إذ يفتنها لين الأجساد التي تهوى فتنتشي ويرتدّ حريرها فروا وفروها مخملا ومخملها حذرا وارتقابا ورعشة (٨) أو أنكون مغالين حين نقول إنّ الكابو-بلا تبدو اليوم سجينة حبائلها؟ خشب على خشب ونار تكاد تشبّ وماء يكاد يضيء... (٩) وفي الشّاهدين يكشف السّارد عن نفسه بواسطة ضمير المتكلّم الجمع ليؤكّد أنّه موجود في المركب شاهد على الأحداث دون أن يجسّد حضوره الفزيولوجي وليس مجرّد صوت سرديّ عاديّ بينه وبين مروياته مسافة فاصلة كافية لتبرّر غيابه. بيد أنّ هذا الحضور بالغياب داخل المرويات يتجسّد أيضا في مستوى النصّ من خلال ظاهرتين أساسيتين هما الاستدعاء المتواتر للنّصوص عندما تتحوّل الرّواية إلى مهرجان للنّصوص الأدبيّة وهي تتنادى: سفينة جبرا وغرفه الأخرى - حدّث أبو هريرة قال للمسعدي وكتاب التجلّيات للغيطاني ولسان العرب لابن منظور وآزاهير الشّر لبودلير وأغاني الشيخ العفريت والصّادق ثريّا وكتاب







المستعاد في أخبار الجموع والآحاد: بمرجعياتها اللّغويّة المتباينة هي لغة التّاريخ القديم تنشد العتاقة والقدم ولهجة تونسيّة عتيقة كما صاغها شعراء الأغنية في تونس الأربعينيات والخمسينيات ولغات شمال المتوسّط: إيطاليّة وفرنسيّة أدبيّة لشعراء معروفين مثل رامبو أو فرنسيّة موضوعة من تأليف الكاتب نفسه صلاح الدّين بو جاه: تتقاطع مع لغة الضّاد عبر أسلوب المعارضة أو التّضمين وتكثيف عتبات النصّ من خلال عناوين الفصول خاصة وقراءتها تغني عن الاسترسال في قراءة الفصل إذ تختزل مروياته وتكشف عن مضمون حكايته على نحو حكاية الكاتب تاج الدّين الذي يركب البحر ويحبّ العطور ويداور الجائزة -الراقصة والكاتب المتلصّص وذكر ما مرّ بهما قبل حدوث العطب في محرّك المركب – قائد المركب "غابريلو كافينالي" المولع بركوب الصّعاب والأهوال – لعنة التّيه تصيب تاج الدّين وحكاية الأمير الّذي أضاع رشده في قرية أندلسيّة – عودة القرش وطير النوء وذكر الخشب والمرآة والخمور وتبادل الخدم شتّى أنواع الشتيمة وأشياء أخرى ..." وهي عناوين على شاكلة المصنّفات التّاريخيّة القديمة وكتب الخطط من خلالها يعلن السّارد عن حضوره القويّ والمستبدّ بالنصّ . إضافة إلى ذلك تلعب اللّغة دورا أساسيّا في تشخيص حضوره وهي في أغلب الحالات تؤكّد حضور متلفّظها أكثر من حضور موضوعها :وهي كلّها في حقيقة الأمر تؤكّد أنّ بطل الرّواية هو المتلفّظ وليس موضوع التلفّظ.

٢-١-٢.في رواية عشّاق بيّة لحبيب السّالمي: نحن إزاء سارد محايد لا شكّ ولكنّه لا يقلّ التباسا عن سارد النخّاس في علاقته بمروياته. في هذه الرّواية يروي السّارد أفعال أربعة شيوخ: البرني – محمّد الصبايحي – الطيّب الأعمى والمكّي – ويروي كذلك انفعالاتهم وأقوالهم وهم يجلسون كلّ يوم تحت زيتونة الكلب وهي "شجرة عالية كثيرة الأغصان: جذعها الضخم المجوّف يتّسع لقامة إنسان ..لا حدود ثابتة للأرض الّتي يقصدونها كلّ يوم: فهي تتحدّد بحركة الظلّ: مساحتها تكبر بكبره وتصغر بصغره: وفي الأوقات التي تهبّ فيها الرّيح قويّة أو باردة: تزداد المساحة تقلّصا لتصير شريطا قصيرا ضيّقا لا يتجاوز المترين بدءا من الجذع الّذي يلجؤون إليه للاحتماء "(١٠) فهم مشدودون إلى هذا المكان الضيّق المحدود لا يغادرونه في انتظار الموت. وكذلك يبدو لنا السّارد في هذه الرّواية: فهو كذلك مشدود إلى زيتونة الكلب يروي تلك الأفعال البسيطة المبتذلة الّتي يأتيها الشّيوخ الأربعة وينقل أقوالهم بحياديّة مطلقة موظفا لغة باردة محايدة تكاد تقتصر وظيفتها على رسم هذا المشهد الموضوعيّ دون أن تكشف عن ذات متلفّظها عكس ما لاحظناه بالنسبة إلى سارد «النخّاس». ولكنّ المهمّ هو أنّ السّارد يوهمنا بأنّه قابع في مكان ما بين الشيوخ الأربعة: كالشّبح يظهر صوته وتختفي صورته ولكن لا معرفة له خارج حدود المكان ولا إدراك له يتجاوز إدراك شخصياته وما يأتي خارج زيتونة الكلب يكون عن طريق أخبارترويها شخصيات دخيلة على المكان وعنها ينقلها السّارد إلى المرويّ له "كان واضحا أنّ البرني كان أكثر الحاضرين غضبا. والحاضرون في زيتونة الكلب في ذلك اليوم الّذي ظلّوا يتذكّرونه طوال ما بقي لهم من أيّام ليسوا العجائز الأربعة فقط: فقد انضاف إليهم رجل آخر لم يسبق لهم أن رأوه يضع رجله في زيتونة الكلب... والخبر كما يرويه العيدي نقلا عن أخته الهجّالة الّتي اعتكفت في بيتها خجلا وخوفا من الرّجال هو أنّ محمود الصبّايحي راودها عن نفسها ".(١١) وبحكم وضعه هذا وهو بين شخصياته كما أسلفنا يبدو قصير النّظر إذ لا يسمح لنفسه بوصف إلاّ ما تراه عينه المجرّدة وهو قابع في موضع ما -تحت زيتونة الكلب -فهو على سبيل المثال ينقل مشهد الجنازة الّذي يبدو لجلاّس زيتونة الكلب: لا يقول البرني شيئا -يرفع رأسه قليلا -ثمّ ينهض واقفا ويزداد اقترابا من الطيّب: كان رأس الجنازة قد بلغ المكان الّذي يبدأ فيه الطّريق بالانحدار قبل أن يختفي تماما خلف أشجار صبّار عالية تنبت على جانبيه «(١٢). فهو من موقعه ذاك لا يستطيع أن يرى ما وراء أشجار الصبّار العالية. أو ينقل مشهد النّساء في طريق النّعوش: "تواصل المرأة طريقها إلى البئر. بعد لحظات يلتحق الطفل جريا بالعنز الّتي كانت قد توغّلت في الحقل. أمّا النّساء الثّلاث فيستأنفن السّير **بخطى أسرع من قبل نحو بيوتهنّ. لم يكن بمقدور محمود أن يعرف من هنّ. فقد كنّا بعيدات كما أنّ ضوء النّهار بدأ يتناقص. لا يحيد بنظره عنهنّ: يرقبن حركاتهنّ وهنّ يتقدمن في الطّريق حتى** يصبحن خارج رؤيته".(١٣)

إنّ الصّورة التي نخرج بها هي أنّ السّارد في هذه الرّواية: ليس ساردا تقليديّا -فهو يذكّرنا بسارد رواية الغيرة لآلان روب غرييه -إذ لا تتصل المسألة بمجرّد محدوديّة الرّؤية وطبيعة التّبئير (في هذه الحالة التّبئير الدّاخلي) بل بهذا الإيهام بحضور السّارد بين مروياته دون أن يعلن عنه أو يصرّح به وهو حضور قويّ لا يتوسّل ما التجأ إليه صلاح الدّين بو جاه في "النخّاس" بل يعتمد أساسا هذه القدرة العجيبة على التّخفّي بين شخصياته: يصف أحوالها وانفعالاتها وردود أفعالها وينقل إلينا أقوالها وهو قريب منها -يكاد يكون شخصيّة خامسة ولا مجرّد عون سردي هو بمثابة الكائن الورقيّ للتوسّط بين المؤلف والمسرود له.

٢-٢. كثيرة هي الرّوايات الّتي يتلوّن فيها السّارد بصورة المؤلف أو بعبارة أدقّ يتداخل فيها مقام السّارد مع مقام الكاتب ويصبح الصّوت السّرديّ حاملا لازدواجيّة مثيرة هي ازدواجيّة السّارد والمؤلف.

٢-٢-١. ينهي صلاح الدّين بو جاه روايته بمقطع عنوانه "أطراف الكتاب "متلفّظه صلاح الدّين بو جاه نفسه وورد فيه "وتمّ بتمامه جميع الكتاب: ولله المنة والحمد والقوّة والحول وقد كنّا ختمنا قبله روايات وحكايات وأوهاما سواه نغلّب أن تكون "مدوّنة الاعترافات والأسرار /التّاجر والخنجر والجسد /حمّام الزّغبار /قنطس وسكنجير /فوضى الطّقس الآخر" (١٤) والرّوايات الّتي ذكرها ومنها المخطوط ومنها المنشور هي روايات الكاتب نفسه. فهل هذا تعمّد اللّبس بين مقام الكاتب ومقام السّارد ؟ في سياق السّرد ترد جملة "وفي خزائن الكتب الصّفراء الكثيرة الّتي وشّى الوالد أغلفتها المذهّبة بالسّكون والصّمت والصّبر والحكمة لمح العرب تمتدّ قوافلهم حتّى بلاد الثّلوج "(١٥). وهي جملة كثيرا ما يستعمل المؤلف معناها عندما يقدّم نفسه إلى القرّاء ويشيد بأثر قراءاته في مكتبة أبيه كما يذكر السّارد مؤلّفات

الكاتب في سياق السّرد دائما: "هذه مخطوطات.. تتراقص حولنا في لعبة ذكاء هندسيّ مراوغ يحيل داخلها على الخارج وماضيها على الآتي وممكنها على الحاضر وغيبتها على الشّهود: كتاب النخّاس -كتاب المستجاد في أخبار الجموع والآحاد-مدوّنة الاعترافات- رواية التاج والخنجر والجسد -رواية حمّام الزغبار.."(١٦). ثمّ يصرّح باسم المؤلّف واضحا عندما يقول: "ولسوف يأتي تبيان هذا كلّه في مخطوط جديد يقبل عليه صلاح الدّين بن حسن بن علي ولقد اختار له من الأسماء بعد: فيما وراء خطّ الجحيم أو أسفل خطّ الجحيم.." (١٧). وصلاح الدّين بن حسن بن علي هو صلاح الدّين بو جاه مؤلّف الكتاب المذكور.

إنّ صوت السّارد هو في الحقيقة صوت مزدوج هو صوت الرّاوي الّذي يروي وقائع الحكاية ويصف ما يدور فيها وصوت الكاتب الّذي يعلن عن حضوره داخل النصّ بأساليب مختلفة. وبذلك يتعالق المقامان: مقام السّارد ومقام الكاتب الّذي يحمل بدوره وجهين: وجها داخل النصّ ووجها خارجه.

٢-٢-٢. يحضر مقام الكاتب أيضا في رواية "في انتظار الحياة" لكمال الزّغباني. قوام هذه الرّواية حكاية معقّدة: الصّحفي عيسى الشرفي وكنيته بلسم القلوب يترك لعشيقته الرسّامة فادية بن محمّد مجموعة أوراق ثمّ يختفي. وتتقاطع أحداث خارج هذه الأوراق ووقائع سجّلها الصّحفي في هذه الأوراق لتؤسّس حكاية "في انتظار الحياة" وعبر هذه الوقائع المتداخلة يطلّ الكاتب كمال الزغباني بحضوره مرّات عديدة. في المرّة الأولى تذهب الشخصية الرّئيسيّة فادية بن محمّد إلى شقّة عشيقها بعد اختفائه فتجد الكاتب في شقّته المظلمة أمام آلته الكاتبة ويعلمها أنّه كمال الزّغباني ويجري بينهما حوار ندرك من خلاله أنّ فادية بن محمّد لا تعدو أن تكون شخصيّة في رواية يكتبها هذا المؤلّف: "أرجو أن تنتقلي فورا إلى الفصل الموالي: لقد ترجمت فيه ما قلته أنت له ذلك المساء في مقهى البحيرة وأريد أن تقيّمي صياغتي له بالفصحى. لقد وجدت صعوبات كثيرة قبل إنجازه..."(١٨). ويذكّر السّارد بهذا الحادث في مواضع أخرى عند حديثه عن الشخصية هذه: "فكّرت في التّعريج على القلاّلين علّها تجد عيسى أو تجد عنده خبرا: لكنّ ما حدث لها البارحة مع ذلك الكاتب ذي الأطوار الغريبة منعها من ذلك." -(١٩). - " اقترح عليها أن تسلّم الظّرف وما فيه لكاتب قال إنّه نسي اسمه وأنّه يقيم في شقّة مقابلة لشقّة عيسى بالقلاّلين" (٢٠). وهو ذلك الكاتب العنكبوتي الّذي يظهر في الصّفحة التّاسعة والأربعين بعد المائتين ثمّ يظهر ظهورا جليّا واضحا في نهاية الرّواية ليحدد مقام الكتابة على هذا النّحو: "لا تتركيه يدخل معك في أيّ حوار لأنّه سيحاول إقناعك بأنّه كاتب الرواية وبأنّنا جميعا لسنا سوى كائنات وهميّة اختلقها خياله المريض خلال عزلته شبه الكلّية الّتي امتدّت على أربع سنوات واثنين وأربعين يوما. كما سيؤكد لك أنّ تلك الرّواية المزعومة رحلت معه من تونس إلى المحرس لينهيها في صفاقس في نوفمبر ١٩٩٨ " (٢١). إنّ هذا الوجه من وجوه مقام الكتابة الّذي عادة يكون خارج الحكاية يصبح في هذه الرّواية داخلها. والمسألة في هذا النصّ لا تتعلق بوضع السّارد بل بالمرويّ. فمقام الكاتب يصبح هنا موضوعا للسّرد أي مرويّا من مرويا ته وفي كلتا الحالتين هوس واضح بحضور المؤلف أو الكاتب داخل نصّه في هذه الرّواية.

٢-٢-٣. تطرح رواية مرافئ الجليد لمحمّد جابلي الإشكاليّة القائمة بين مقام الكاتب ومقام السّارد. إنّ الكاتب عادة صانع النصّ القصصيّ المتخيّل ومتخيّله؛ وهو في وجهه الثّاني الّذي ينعكس في النصّ يدلّ عليه أسلوب الكتابة. وهو ليس متكلّما لأنّه مثل الخالق لا يتكلّم مباشرة ولا يظهر للعيان وإنّما يدلّ على وجوده مخلوقاته ويدلّ على قدراته ما تركه من بصمات الإبداع في مخلوقاته: أمّا السّارد فهو عون وصوت ودور سرديّ متخيّل يصنعه الكاتب الفنّان - لا يكون إلاّ ذات تلفّظ. يسرد فيتكلّم ويصوّر ما في العالم المتخيّل من منظور سرديّ له مخصوص يختاره له الإيديولوجيّ. وقد يظهر السّارد أحيانا وكثيرا ما يختفي فتدلّ عليه مشيرات قصصيّة متنوّعة(٢٢).

فعلا يظهر السّارد في نهاية الرّواية تحت عنوان "ما قبل النهاية" على نقيض النخّاس الّتي أظهرت مؤلّفها في بداياتها. في هذا الفصل يتمرّد السّارد على الكاتب ويجادله في مسائل تتعلق بما رواه وسرده وأسلوب الكتابة عامة في إطار حواره المباشر مع القارئ ويبرّر ظهوره بأنّه يعيش في زمن " موسوم بأسطورة الاتّصال اللاّمرئيّ وتمرّد الألكتروني " (٢٣). فيقول على سبيل المثال " شجّعني على الظهور كذلك ارتباك الكاتب وعدم يقينه في نصّه وشخوصه وعدم احترامه الواضح لأساليب الكتابة الرّوائيّة المعلومة - ومنذ الفصل السّادس الّذي أسماه " وان مانشو " أعلنت احتجاجي على أنّ الكاتب ترك الأقنعة وانخرط في مباشرة مضجرة »... كما حذّرت الكاتب أنّ سلطة الأفكار قد تفسد النصّ خاصّة وأنّها تنطلق من وجهة نظر واضحة ومتماسكة وذكّرته بروايات تني فيها تناسق ونظام -إلاّ أنّه تجاهل التّحذير وتستّر بلبس وتعمية الواقع" (٢٤).

إنّ مثل هذه الأفكار الواردة في هذه الخاتمة تعيد النّظر في العلاقة التّقليديّة بين مقام السارد ومقام الكاتب من وجهة نظر المبدع بطبيعة الحال. وهي تناقض كذلك مقولة علماء السّرد التي ترى في السّارد كائنا ورقيّا وسيطا لا شكّ ولكنّه هو الّذي ينظّم المرويات ويبني الحكاية داخل النصّ في حين أنّ سارد هذه الرّواية يحمّل الكاتب مسؤوليّة السّرد والتّفكير. وبالتّالي ثمّة تأكيد على أنّ الصّوت السّرديّ هو صوت مزدوج هو صوت السّارد وصوت الكاتب وعلى أنّ صوت الكاتب يهيمن على صوت السّارد. وفي الحقيقة تؤكد هذه النهاية هوس الكاتب التّونسيّ بهذه الازدواجيّة الصّوتيّة الّتي يمارسها السّارد. فهو في هذا المقام يؤكد أنّه يسرد بصوتين: صوته الخاص وصوت كاتبه وإن بدا سرد الوقائع في الحقيقة أقرب إلى السّرد التّقليديّ - لا يجسّد هذه الازدواجيّة بصفة واضحة - فلا يعدو أن يكون الأمر في هذه الرّواية ثيمة من ثيمات السّرد ولا يتّخذ شكلا لغويّا في مستوى التّلفّظ.

٢-٢-٤. لكنّ هذه الازدواجيّة الصّوتيّة تبدو لنا أجلى في رواية " الآخرون " لحسّونة المصباحي. ما طبيعة السّارد في هذه الرّواية؟ بل ما طبيعة الرّواية في حدّ ذاتها؟ . إنّها في الحقيقة أقرب إلى الرّواية الأوتوبيوغرافيّة ولكنّها كتبت بأسلوب خاصّ هو أسلوب الصّحفيّ



المتمرّس. يروي السّارد في هذا النصّ مجموعة من الوقائع ويصف مجموعة من العلاقات البشريّة له بها اتّصال مباشر وإن أدركنا عن طريق معرفتنا بحياة الكاتب أنها وقائع وعلاقات ذات علاقة مباشرة بحياة الكاتب - أدركنا أنّ صوت السّارد هو رجع الصّدى لصوت الكاتب -دون أن يعلن الكاتب ولو مرّة واحدة أنّه يتحدّث عن نفسه في هذه الرّواية.

يرسم السّارد صورة لوجهه عندما يقول: "على أيّة حال ليس هو الوحيد (الرّجل في القطار) الّذي يخمّن أنّني أميركي لاتينيّ. آخرون كثيرون حدث لي معهم الشيء ذاته. قبّعتي السّوداء العريضة وملامح وجهي الغليظة قد توحي فعلا بأنني نازل للتو من جبال الهنود في جواتيمالا أو بوليفيا" (٢٥).

إنّ استراتيجيّة الكتابة في هذا النصّ هي تسريد الشّخصيّ وتحويله إلى سرد ملتبس يظلّ على حدّ دقيق فاصل بين الخيال والواقع حتّى لا يتحول إلى وثيقة شخصيّة من وثائق المؤلف. وتلك هي طرافة هذه الرّواية وشرعيّة مقروئيتها، لقد اقترح ديفيد لودج لمثل هذه الكتابات مصطلحات عديدة: الرّواية غير الخياليّة - الصّحافة الجديدة - الحقائق القصصيّة وهي مصطلحات تؤكّد طبيعة السّرد الملتبسة التي أشرنا إليها -ويرسم ملامح هذه الكتابة على هذا النّحو: "يولّد التكنيك الرّوائيّ إثارة وتكثيفا وقوّة انفعاليّة لا يطمح إليها الإخبار الصّحفيّ أو التّاريخيّ التقليديّان - بينما الضّمان بالنّسبة إلى القارئ بأنّ القصّة واقعيّة تعطيها دفعا لا يمكن لأيّ قصّة أن تضارعها تماما" (٢٦).

يتميّز أسلوب الكتابة في هذه الرّواية بثلاث ظواهر فنّية أساسيّة. فالسّارد يعوّل كثيرا على المشاهد ولا يحبّذ التّلخيص وهو يقدّم الأحداث والشخصيات من منظور شخصيّ بدرجة أساسيّة ويعتني بتفاصيل هيئات الشخصيات وحركاتها عندما يعرضها على القارئ وكلّ ذلك يؤكّد لدينا هذه النزعة الحادة إلى تذييت السّرد. لا يذكر حسّونة المصباحي اسمه في هذه الرّواية ولكنّ مقام الكاتب الحقيقيّ مهيمن على صفحات النصّ هيمنة جادة. والأمثلة على ذلك كثيرة.

إنّ كلّ الشخصيات التي تتحدّث عنها الرّواية هي شخصيات ذات مرجعيات حقيقيّة -لا يجد القارئ صعوبة في اكتشاف بعضها إذ يذكرها السّارد بأسمائها لا بألقابها وبعضها الآخر تدلّ عليه هيئاتها وأفعالها. ولذلك يكتشف القارئ حشدا من الشّخصيات الثّقافيّة المهمّشة والمعروفة: خالد النجّار - العفيفي الأخضر - منوّر صمادح - مختار اللغماني والأستاذ... فضلا على تلك المقاطع السرديّة الكثيرة ذات المرجعيّة الشخصيّة على نحو "آخر مرّة التقيته فيها كانت قبل عامين حين كنت أقضي عطلتي الصّيفيّة في أصيلة: تلك المدينة المغربيّة الصّغيرة التي أتاحت لي الاستمتاع بشيء من بهاء الشّرق المفقود" (٢٧). وهو على هذا النّحو إذ لا يذكر المؤلف اسمه صراحة داخل المتن يسبح ضدّ التيّار السّائد في الرّواية التّجريبيّة التونسيّة. ففي الرّوايات التّي أشرنا إليها ثمّة سعي -في مستوى استراتيجيّة الكتابة - إلى تذييت الموضوعيّ في حين يسعى المصباحي إلى موضعة الذّاتيّ عندما يخضع وقائع شخصيّة وعلاقات ذاتيّة يمكن أن تكون من باب المذكّرات الشخصيّة إلى صلابة البناء الرّوائيّ: فلا أحد يشك في روائيّة السّرد في هذا النص "الآخرون" وأساسها تقاطع الزّمنين: الحاضر والماضي والحكاية كلّها تروى على سبيل الاسترجاع عندما يجلس السّارد في إحدى مقاهي باريس إلى صديقه الأشوريّ. وفي الحالتين هوس في الرّواية التونسيّة التجريبيّة بإظهار مقام الكاتب: وهي هنا تنخرط في سياق الرّواية العربيّة الحديثة عموما: فكأنّ الرّواية التي تكتب عندنا الآن ترفض تلك التصوّرات النّظريّة التي راجت في العقود الأخيرة وأبّنت الكاتب لتعلن أن الكاتب حاضر دائما في النصّ ولا يزال يمارس حياته ووجوده وفعله وما على النّاقد إلاّ أن يكتشفه.

٣. إنّها في الحقيقة نزعة نرجسيّة واضحة: لا تكمن فقط في تلك المغامرات الجنسيّة التي عاشها سارد "الآخرون" والّتي يصفها بإطناب ولا في هذه الازدواجية الصوتيّة الّتي تحدثنا عنها ولا في التصريح بمقام الكاتب بل في ظاهرة أخرى سادت الكتابة الرّوائيّة التونسية في العقود الأخيرة وهي ظاهرة الميتاروائيّ.

كثيرة هي الرّوايات التونسيّة التي تلفت الانتباه إلى وضعها الخيالي وإلى وقائع تأليفها" (٢٨). ويكفي هنا أن نشير إلى آخر رواية كتبها فرج الحوار "في مكتبتي جثة" (٢٩).

١-٣. في هذه الرّواية لا يشذّ فرج الحوار عن هذه الاستراتيجيّة العامة في الكتابة الرّوائيّة التي تحدّثنا عنها: فهو أيضا شأن حسّونة المصباحي يتعامل مع شخصيات ذات مرجعيات حقائقيّة يحوّلها من حيّز الواقع والحقيقة إلى حيّز الأدب ولكن بطريقة مغايرة إذ يقلب معاني الأسماء: فشخصيّة حافظ العتيقي هي في الواقع حافظ الجديدي وهو كذلك شأن كمال الزغباني وصلاح الدّين بو جاه يذكر اسمه في الرّواية عن طريق القلب ففرج الحوار يصبح في النصّ فرج الرواح وعبد الحميد الكاتب وهو الشخصيّة المركزيّة في الرّواية هو مؤلف النّفير والقيامة وهي رواية المؤلف فرج الحوار ولكنّه يضيف إلى كلّ ذلك بأن يجعل من الميتاروائي المرويّ الأساسيّ في هذه الرّواية. فالأفعال والأقوال تحوم حول حكاية عبد الحميد الكاتب الذي فجّر نفسه في مكتبة جورج بومبيدو بباريس فاعتبره النّاس إرهابيا والحكاية هي حكاية الكاتب مع شخصيته في الرّواية التي يكتبها ولم يستطع أن ينهيها: فتولى السّارد الشّذلي العجمي مواصلتها وإنهاءها: وهذه الرّواية الأخيرة التي لم يتسنّ لسي عبد الحميد أن يتمّها ليس لها إلى حدّ علمي عنوان معلوم: علما بأنّ الكاتب كان قد أسرّ لي - في لقاءاتي المتكرّرة به قبل أيّام من موتته المأساويّة - بعدد لا يحصى من العناوين الّتي فكّر أن يخصّ بها هذا الكتاب الأثير على نفسه. أذكر منها على وجه الخصوص في مكتبتي جثّة"

٢-٣. وفي هذه الرّواية يتمحور السّرد حول حكاية الرّوائيّ الّذي تموت إحدى شخصياته في الرّواية الّتي يكتبها وتتحوّل إلى جثّة ملقاة في الحجرة عليه أن يتخلص منها: "هذه الحقيقة الفظيعة لا بدّ من سي عبد الحميد الكاتب أن يعيها تماما - فلا يتوهّم مثلا أنّ ما هو فيه ليس إلاّ كابوسا مرعبا وسينقضي عمّا قريب: كلّا الجثّة حقيقة مفزعة - وهي عظيمة وثقيلة من دون شكّ ولن يكون من اليسير نقلها من هذا المكان إلى مكان آخر لو اضطرّته الظروف إلى ذلك... ماذا يصنع سي عبد الحميد



الكاتب لينجو من هذه الورطة الّتي لم تكن في الحسبان..."(٣٠) . وهكذا تحوّلت شخصيّة فريد التّوزاني الّتي خرجت من المتخيّل الرّوائيّ المكتوب على جهاز الحاسوب إلى جثّة حقيقيّة تحتلّ موضعا من حرة الرّوائي عبد الحميد الكاتب وتظلّ الحكاية تراوح بين مجموعة من الافتراضات الخياليّة التي يتصوّرها الرّوائيّ والمتعلّقة بكيفيّة التّخلص من الجثّة والنّتائج المحتملة والّتي يمكن أن تصدر عنها وهي تصل إلى حدّ الالتباس في مستوى القراءة إذ لا يستطيع القارئ أن يدرك هل أنّ التّحقيق الأمني المتعلّق بالجثّة هو في مستوى السّرد من باب الافتراض أو من باب الايهام بالحقيقة شأن السّرد العادي(٣١).

٣-٣- إنّ الخطاب الفكري الّذي يريد سارد الرّواية أو مؤلفها أن يقوله هو أنّ الشخصيّة المتخيّلة داخل النصّ الابداعي تتمرّد على صانعها ومتخيّلها وبالتالي تفسد عليه فعله الإبداعيّ برمّته. فإذا كان فريد التوزاني قد مات داخل النصّ على عكس إرادة المؤلف ورغبته فإنّ سفيان وهو شخصية متخيّلة في رواية كتبها السّارد الشّاذلي العجمي صديق عبد الحميد الكاتب ومتمّم روايته يفرّ هو الآخر من الرّواية ويترك الصفحة بيضاء بل ناصعة البياض(٣٢). كما يؤكّد الخطاب على أن النص أضحى مستعصيا على مؤلفه بل مستحيلا وأنّ الكتابة تحوّلت إلى بياض(٣٣).

لا شكّ أنّ هذا الأسلوب في الكتابة وهو تحويل الميتاروائي إلى مرويّ أساسيّ هو أسلوب قديم من أساليب الرّواية العالميّة ونجد صداه في الرّواية العربيّة الحديثة. لكنّ الجديد في هذا النصّ الّذي كتبه فرج الحوار ليس في مجرّد التسليم " بزيف تقاليد الواقعيّة حتّى وهي تستخدم تلك التّقاليد ذاتها وهي تجرد المنتقدين من سلاحهم باستباق الانتقاد وهي تتملق القارئ بمعاملته كنظير على المستوى الفكري - وله من الدّراية والخبرة ما يجعله لا يتهيّب الاعتراف بأنّ العمل القصصيّ بناء لفظيّ أكثر منه شريحة من الحياة ». (٣٤) ولكنّ في الإقرار بأنّ " الكتّاب قد فقدوا إيمانهم بما يكتبون " (٣٥) وقد جرت العادة بألاّ يعترفوا بذلك في نصوصهم حتّى لا يعترفوا بالفشل ولكنّ اعترافهم هذا يبطن بيان أنّ هذا الفشل هو أكثر أهمّية وأكثر صدقا من النّجاح التقليديّ (٣٥).

٤- وأن يكون الميتاروائيّ مرويّا هاما من مرويات الكتابة الرّوائيّة الجديدة في تونس: فإنّه لا يخرج عن مقوّمات ما نسمّيه بشعريّة الإغراب الّتي تسم المرويّات عموما في هذه النّصوص النّافرة والمتجاوزة.

٤-١- وعلى كلّ فهذا ما نراه في رواية فرج الحوار: فأن تفرّ الشّخصيّة الرّوائيّة داخل نصوصها وأن تموت شخصيّة أخرى داخل النصّ ثمّ تخرج من سياق الأدب لتتحوّل إلى جثّة مرميّة في حجرة المؤلف ثمّ أن يموت المؤلف ذاته في مكتبة باريسيّة مشهورة ويدرج انتحاره في سياق ممارسة الإرهاب الدّولي: فكلّها وظائف سرديّة تساهم في إغراب المرويّ وتقويض علاقته التقليديّة بالمرجع فرارا من قيود الواقعيّة التقليديّة. بيد أنّ شعريّة الإغراب تتجلّى قويّة ومثيرة في روايتين هامتين هما:عشّاق بيّة والنخّاس.

٤-٢- في عشّاق بيّة لحبيب السّلمي عالم إغرابي بامتياز قوامه شخصيات تبدو عاديّة ظاهريّا ولكنّها بسلوكاتها وتصرّفاتها وهي تعيش على هامش المجتمع الصّغير تحت شجرة زيتون عتيقة وهو الفضاء الّذي تتحرّك فيه هذه الشخصيات "لا حدود ثابتة للأرض الّتي يقصدونها كلّ يوم - فهي تتحرّك بحركة الظلّ تكبر بكبره وتصغر بصغره " (٣٦) تمنح للواقع وجهه المغرب - فهي مشدودة لمكانها لا تستطيع أن تنفصل عنه - تأتيه صباحا ولا تغادره إلاّ لفترات متقطّعة عندما تعلن "حركة ظلّ الزّيتونة المنداح عن الرّمل "عن موعد الصّلاة تؤكّده ساعة البرني و"وقتها مضبوط تماما - لا دقيقة ناقصة ولا دقيقة زائدة..صنع ألمان "(٣٧). وتتكرّر هذه الحركة في نهاية كلّ فصل تقريبا لتجلو المكان لحظات العبادة في الخلاء ثمّ يمتلئ من جديد بشخصيات هي أشبه بالأشباح. إنّ وجه الإغراب يبدو في الصّورة الّتي بها يقدم السّارد شخصياته وفي أفعالها وفي أقوالها. إنّ الأمثلة على ذلك كثيرة في هذه الرّواية ونكتفي ببعضها.

يعرض السّارد شخصياته بطريقة محايدة في مشاهد تتغيّر داخل الإطار الثّابت (زيتونة الكلب) فتبدو كأنّها أشباح بشريّة تتضاءل إنسانيتها وقد استبدّ بها المكان وفقدت القدرة على تغييره والفعل فيه " لم يمض وقت طويل على وصولهم إلى الزيتونة وها هم الآن جالسون في استرخاء وتآلف مع الأمكنة الّتي اختاروها كما لو أنّهم جاؤوا منذ ساعات طويلة. الرّؤوس كلها عارية والأرجل والصّدور والأذرع مكشوفة ومعرّضة للشمس للاستمتاع بحرارة لا يشعرون بوطأتها لكثرة ما انتظروها " (٣٨). " الآن وقد أدّوا واجبهم - الآن وقد عادوا إلى مكانهم الحميميّ بعد غياب بدا لهم طويلا - ها هم متمدّدون بكامل أجسامهم وسط بقعة الظلّ المستطيلة - أصابع أقدامهم الحافية منغرسة في الرّمل النّاعم - وجوههم شاحبة - أعينهم الّتي تلمع ببريق غريب مركّزة على الأرض المنبسطة أمامهم " (٣٩). - " يحكّون صدورهم وظهورهم باستمتاع واضح. ينظّفون أسنانهم وآذانهم بما يعثرون عليه من أعواد. يقلّمون اظافرهم ويعالجون تآليلهم وبثورهم ودمّلهم. يذرون الرّمل السّاخن على جروحهم المفتوحة بعد أن ينظّفون من كلّ ما تجمّع فيها من قيح ودم فاسد. " (٤٠). على هذا النحو يقدّم السّارد شخصياته في وضع بين الإنسان والحيوان- يخرج به عن المألوف في عرض الشخصيات وتقديمها. وهو وضع تؤكّده الوظائف السّرديّة وهي مجموعة أفعال بشريّة لا شكّ ولكنّها بدورها تخرق المألوف لاقترابها من الحميميّ الّذي بدوره يتحوّل إلى ضرب من الإغراب عندما يتحوّل إلى مرويّ روائيّ. فالطيّب الّذي كان "يلبس الجبّة على اللحم " يصرّ على تشذيب وتخفيف ما ينبت حول عورته: وخوفا من أن يجرح نفسه في تلك المواضع الحسّاسة يفتح ساقيه ويباعد بينهما. يراقبه الآخرون يتابعون حركاته وهو يقلّب عورته في كلّ الاتّجاهات بحثا عمّا يستحقّ التشذيب أو يحاول أن يمسك بلحم رخو متهدّل يسيل بين أصابعه كعجين أسمر. »(٤١). ومحمود الصبايحي يقضي حاجته البشريّة في الخلاء " الرّأس عار والصدريّة على اللحم مفكّكة الأزرار - السروال مرفوع إلى ما فوق الرّكبتين كاشفا عن ربلتين متهدّلتين " (٤٢). والصديقان يتراهنان على قاطن تجويفة زيتونة الكلب الّتي يجلسان تحتها فيبول أحدهما فيها حتّى تخرج العقرب (٤٣).

ويحلو لمحمود الصبايحي أن يظلّ يشاهد صهره وقد نام كما نام رفيقاه وقد انكشف جزء حميميّ من جسده فما "يجتذب محمود حقّا في هذا المشهد هو هذا العضو الّذي يتدلّى من فتحة السروال الّتي ينسى الطيّب وربّما لفض أن يزرّرها في ذلك اليوم." (٤٤). نضيف إلى ذلك تلك المشاهد الحواريّة الّتي تطول أحيانا حول مسائل تعكس سذاجة المتحاورين شأن الحديث عن الحجّ (٤٥) أو عن الطّائرة (٤٦) أو الحديث عن الموت بعد موت رابع الجماعة(٤٧) أو ذلك المشهد الحواري بين البرني ومحمود الصبايحي الّذي يقعي في الخلاء يقضي حاجته والمتعلّق بمراودة بيّة الهجّالة (٤٨) وهو حوار طويل ومفصّل سبقه حوار يتعلّق بالموضوع ذاته أشبه بالتّحقيق (٤٩).

إنّ الإغراب في هذه الرّواية ينشأ من أمرين أساسيين هما تلك الحياديّة الّتي يلتزم بها السارد عندما يمتنع عن التفسير والتبرير والتعليل لأفعال الشخصيات وأقوالها وتلك النزعة إلى تسطيح العالم الرّوائيّ في مستوى الأفعال والأقوال وتحويل المألوف إلى شاذ ومغرب.

٤-٣. في رواية النخّاس ينشأ الإغراب من المرويات في حدّ ذاتها - فالسّارد يجمع بين شخصيات مختلفة ومتباينة لا يربط بينها هدف ولا غاية ولا يجمع بينها إلا المركب البحريّ الّذي يعبر المتوسّط - منها "غابريلو" قائد السّفينة وهو رجل غريب تعلّم في صباه العرافة والشعوذة وعلم الغيب(٥٠) ثمّ انتسب إلى مدرسة البحريّة "ورشّحته إحدى حريفاته الأثيرات لخطّة غامضة فوق مركب مالطيّ حكوميّ ثمّ تدرّج في الرّتب البحريّة حتّى فاجأ نوتيّة "الكابو-بلا" ذات صباح بدخوله الجنائزيّ البارد ليصبح قائد المركب" (٥١) وتاج الدّين فرحات هذا التونسيّ الّذي يسافر إلى إيطاليا ليتسلم جائزة أدبيّة طالما حلم بها ولكنه لن يظفر بها "تساوره رغبة في التنقيب والكشف قويّة - تطوّح به بعيدا -تنتشله من ذاته انتشالا كي يتلصّص خلف الأبواب وأسفل النّوافذ الدّائريّة الصّغرى" (٥٢) ولورا ابنة القائد "غابريلو" وهي امرأة غريبة الأطوار ولكنّها لا تقلّ غرابة عن امرأة قيروانيّة وهي شريفة الزواغي ثمّ جرجس القبطي بائع القطن وشخصيات أخرى تبعث من التّاريخ القديم وأخرى تذكر ذكرا عابرا وفي مقاطع قصيرة تجمع بينها أحداث قليلة ولكنّها غامضة غموض الشخصيات ذاتها. فهذه فتاة تونسيّة تقتل ويرمى بها في البحر: وهذه مومياء تكتشف في قاع السّفينة ثمّ تختفي وهذا مخطوط يسرق ويتلاشى متنقّلا من يد إلى أخرى وهذا مركب البو -بلا تنهكه أسراب سمك القرش -وهذا قائد المركب يرقص رقصته الجنونيّة على طريقة زوربا اليونانيّ ثمّ يلقي بنفسه فريسة طيّعة لسمك القرش والوهم وخرافات السّبيل التحتيّة" (٥٣): ثمّ في النهاية يرفع تاج الدين فرحات -النخّاس- من الكابو-بلا "وقد شوهد أسفل جبل المقطّم يحمل محفظة مخطوطاته على ظهره يكاد ينوء بحملها" (٥٤). إنّها لشخصيات غريبة في بناتها وتركيبها تعيش وقائع لا تقلّ غرابة وشذوذا وغموضا.

ومع ذلك فإنّ أسلوب الإغراب في هذه الرّواية يعود إلى تصرّف السّارد وكيفيّة عرض مروياته فهو في الحقيقة يقرّر أن يجمع في السّفينة هذا الخليط العجيب من الشخصيات ولكنّه لا يتدخّل ليبرّر سلوكها وأفعالها ولا يربط بين الأفعال الّتي تأتيها ولا يهيّئ القارئ عن طريق وسائط الاشتغال الضّروريّة ليتقبّل هذه الأفعال وتلك الأنماط من السّلوك. وهكذا يكون الإغراب على حدّ عبارة بوريس إخنباوم "تقديم فصل أو مرحلة من الحكاية من وجهة نظر مغربة غير عاديّة بواسطة طرف ثالث لا يفهمها بحيث يكون القرئ مدفوعا إلى أن يرى في الفصل أو في المرحلة تفاصيل وقيما مخالفة للمألوف" (٥٥). على هذا النّحو تحقّق الرّواية التّونسيّة رهاناتها الفنّية وتؤسّس جماليّة الإبهار فيها. وهي جماليّة لا تقتصر على تلك الظّواهر الّتي حلّلناها (تضخّم صوت السّرد- هيمنة مقام الكاتب الميتاروائيّ الميل إلى الإغراب) بل تتعدّاها إلى ظواهر أخرى كظاهرة التّناص عندما يتحوّل النصّ الرّوائيّ إلى مهرجان من النّصوص المعلنة والمصرّح بها وظاهرة العتبات النصّيّة عندما تصبح العناوين الدّاخليّة والاستشهادات وعبارات التّصدير عنصرا مهمّا من عناصر إنشاء النصّ. ومع ذلك تطرح الرّواية من خلال هذه المقوّمات مجموعة من الاشكاليات الّتي لا تخفى على النّاقد الأدبيّ.

٥. لهذه الاشكاليات علاقة بآفاق الرّواية التّونسيّة الجديدة. لا شكّ أنّ هذا الجيل من كتّاب الرّواية في تونس تحرّر إلى حدّ بعيد من اثر الرّواية المشرقيّة وانفتح مباشرة بحكم ثقافته المتعدّدة اللغات على الرّواية العلميّة في أوروبا وأمريكا اللاتينية وتحوّل إلى منتج أدبيّ مساهم في بلورة معالم الرّواية العربيّة الحديثة ولكنّ مغامرته التجريبيّة تطرح مجموعة من التّساؤلات.

٥-١. يتحدّث صلاح الدّين بو جاه عمّا يسمّيه بالواقعيّة اللغويّة ويعتبرها "الوريث الموضوعيّ للرّواية الذّهنيّة والرّواية الواقعيّة في الآن ذاته. انطلاقا من احتوائها لخصائص كلّ منهما وتجاوزهما معا نحو عمق استقراء لغة وفكر وثقافة بأكملها" (٥٦). وهي في تصوّره "تجربة مضادة للرّاية العربيّة الحديثة والوسيطة" (٥٧) تفتح السّبيل "أمام الروائيين العرب المؤمنين بالتجريب باعتباره دربا نحو بناء ما اندكّ ورتق ما ترهّل" (٥٨). تحتفي إذا هذه الرّواية اللّغويّة باللّغة. يطغى المجاز تعابير استعاريّة (الجائزة تحل مئزرها وتدعو)- وتشابيه مقصودة (لقد كان يجيد الانقضاض على الفريسة نظير أحد طيور السّاف المروّضة أو بعض صقور المرتفعات الغرانيطيّةالكثيرة المبثوثة في الرّيف الفرنسيّ) وتكلّفا متعمّدا (وقد يعلو غدا صوت بعض من يلزم الصّمت الآن ناقرا دفّ الغيب موصدا بوّابات عالم السّهاد) وتراكيب جاهزة تتكرّر أكثر من مرّة واحدة كأنّ اللّغة تحوم حول ذاتها سجينة طقوسها (غبّ ليلة باردة. غبّ رذاذ خفيف. غبّ موسم حصاد ناجح. غبّ عشيّ. الخشب والحديد والعناصر. ويمسك بخصر العناصر. في وجه العناصر. تأخذ النّاس والأشياء والعناصر) وتنادي ألفاظ (تراب وحليّ ومعادن وبرديّ وخشب وفحم وطروس وألغاز: آبار وحفر وأنفاق ودهاليز وأنهار سفليّة حارة دافقة ونقوش وأختام وصناديق وتوابيت ومومياء) وهل لذّة الحكي في هذه الرّواية غير متعة "تطحن ذاتها وترتدّ أواخرها إلى أوائلها فتستوي صفاء صرفا وخيرا جمّا وفتنة آهلة" وهل هناك متعة غير متعة اللّغة يسعى السّارد إلى إنتاجها في هذا النصّ؟ ولكنّها متعة محدودة قد تعوق النصّ

السرديّ عندما يتحوّل في مقاطع كثيرة إلى ظلّ من ظلال الكاتب الذي أصبح سلطانا على مؤلّف النخّاس كما كان معلما في مدوّنة الاعترافات والأسرار ونقصد به محمود المسعدي الّذي يكاد ينطق في مقاطع سرديّة كثيرة (٥٩) . ذاك هو التّجريب اللغوي الّذي يتحدث عنه صلاح الدّين بو جاه عندما يتحوّل النصّ أحيانا إلى سبر أغوار مفردة من مفرداته ويغوص المؤلّف في البحث عن مدلول مادة "نخس" مستجدا بلسان العرب لابن منظور (٦٠) وعندئذ يتحوّل المقطع إلى درس لغويّ في حدّ ذاته على حساب الحكاية الّتي تظلّ في مثل هذه الرّواية محدودة مخنوقة ويقلص الاحتفاء باللغة ومحاكاة أسلوب المسعدي من قدرتها التّخييليّة ويصبح نشدان العتاقة اللغويّة شدًا للمخيال وعرقلة لقدراته الخلاّقة.

٥-٢. كما أنّ التعويل على الميتاروائيّ والمبالغة في تحويله في بعض الرّوايات التّونسيّة إلى مرويّ أساسيّ يثير إشكالا يتعلق بآفاق الكتابة الرّوائيّة. لا شكّ أنّ الرّواية الّتي توظف الميتاروائيّ تسلّم بزيف تقاليد الواقعيّة وتصحّح العلاقة مع القارئ عندما تجعله يعترف بأنّ العمل الرّوائيّ بناء لفظيّ أكثر منه شريحة من الحياة وتؤكّد في النّهاية أنّها ليست مجرّد هروب من قيود الواقعيّة التّقليدية بل تمثل بالأساس مجالا للتّفكير ومصدرا للإلهام. ومع ذلك فإن الميتاروائيّ كما بدا لنا في رواية فرج الحوار علامة على ثقافة نرجسيّة متدهورة وتلويح بأنّ الكاتب فقد إيمانه بما يكتب وهل أبلغ دلالة على ذلك من صورة الشخصيّة الّتي تفرّ من الورق أو تموت وترتمي جثة خارج النصّ ولا يقدر كاتبها على إعادة صياغتها وإدراجها في المكتوب؟ إنّه إقرار صريح بعدميّة الكتابة وإعلان عن فشلها . إنّ الفرار من التقليد ومعاداة الواقعيّة التقليديّة بحثا عن المغامرة الشكليّة وهو قوام التجريب الرّوائيّ قد يصل في بعض التّجارب الرّوائيّة التّونسيّة إلى طريق مسدودة عندما تتضاءل روح الابتكار ويتقلّص افق الإبداع وينخرط الكاتب في نرجسيّة ثقيلة متكرّرة.

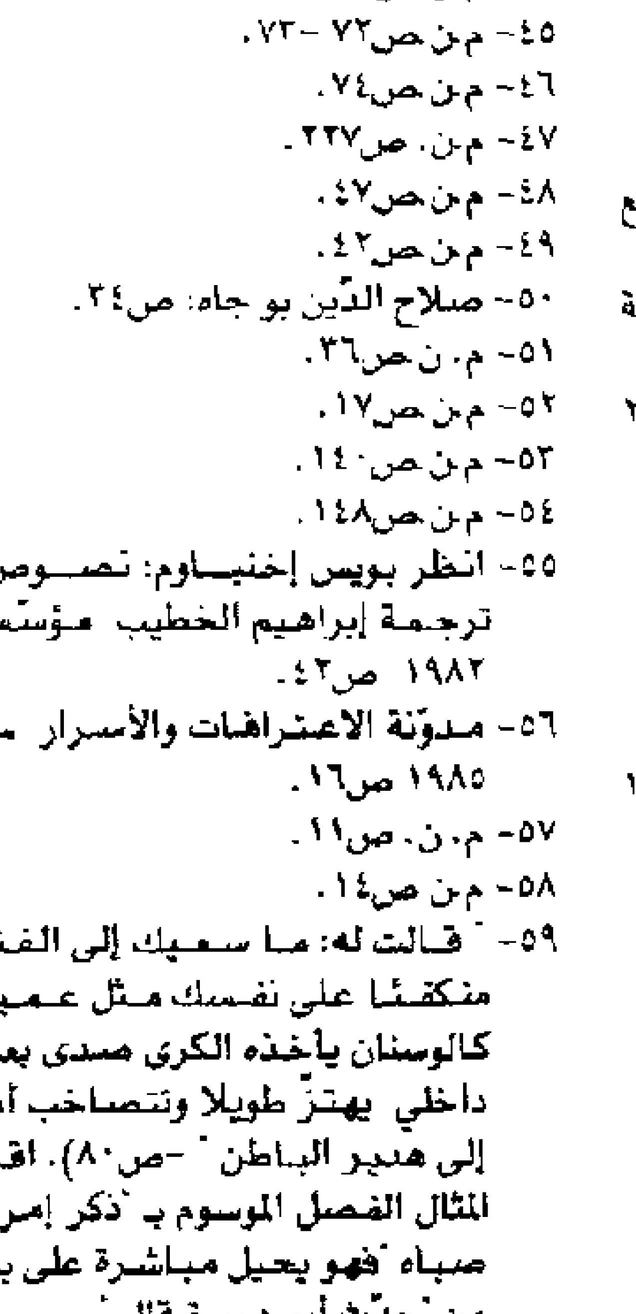
٥-٣. تلوح هذه النرجسيّة ولكن في صورتها الخلاّقة في هذه الكتابات الرّوائيّة الجديدة الّتي تستمدّ من تجارب المؤلف الشخصيّة موضوعا أساسيّا لمروياتها. ثمّة نزعة أساسيّة في مثل هذه الرّوايات إلى تحطيم ذاك الحدّ الفاصل بين الحقائقيّ والمتخيّل وبين الحدث الشخصيّ والحدث الغيريّ وبين الذّاتيّ والموضوعيّ وهي بذلك تعلن أنّ لا شيء يستعصي على السّرد الرّوائيّ. ثمّة إذن عودة قويّة إلى تذييت المرويات بالقدر الّذي يجعل النصّ منخرطا في السّرد الرّوائيّ ولا يخرج منه إلى جنس آخر. وفي هذا السّياق تتعدّد الأساليب وتتنوّع. لقد بدت لنا رواية الآخرون وكلّ أعمال المصباحي الأخرى منخرطة في هذه الكتابة الجديدة الّتي تأخذ من الصّحافة روحها ومن الرّواية شكلها. فهي ضرب من الكتابات التسجيليّة الذّاتيّة الّتي استولت على المهمّة التقليديّة للرّواية وهي وصف الواقع الاجتماعي المعاصر محتجّة بذلك على الرّوائيين الأدبيين الّذين استحوذت عليهم لعبة التّعجيب والتّغريب والتّلاعب بالنّصوص وعتباتها والخدع الميتاروائيّة بدرجة لا تسمح بملاحظة ما يجري من حولهم ولكنّ الإشكال المتعلّق بحدود التّجرية يظلّ قائما عندما تتكرر المرويات في هذه الأعمال ويتكرر حضور شخصيات مرجعيّة بين نصّ وآخر (٦١).

٦-ومع ذلك تظلّ رواية التجريب في تونس مجالا واسعا لممارسة الإبداع الخلاّق وقد أفرزت إلى حدّ الآن نصوصا متميّزة تضاهي أجود ما يكتب في الرّواية العربيّة الحديثة. إنّها نصوص حداثيّة منفتحة على التّجارب العالميّة ومجسّدة للقيم الإنسانية النّبيلة.

* كاتب وناقد من تونس

الهوامش :

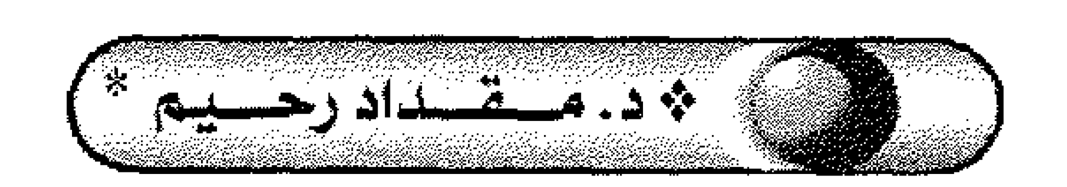
١- انظر تحليلنا لروايته الشّهيرة "الدّقلة في عراجينها "في كتابنا إنشائيّة الخطاب في الرّواية العربيّة الحديثة النّشر الجامعيّ ٢٠٠٥.
٢- أبرز من يمثّل هذا التيّار في تونس محمود طرشونة وحسن نصر ومسعودة أبو بكر.
٣- جورج لوكاتش بلزاك والواقعيّة الجديدة ترجمة محمّد علي اليوسفي: المؤسّسة العربيّة للناشرين المتحدين ط١ ١٩٨٥ ص١٧.
٤- ديفد لودج الفنّ الرّوائيّ ترجمة ماهر البطوطي المجلس الأعلى للثقافة مصر ط١ ٢٠٠٢.
٥- بدأت الكتابة التجريبيّة في تونس منذ نهاية ستّينات القرن الماضي بنصّ "الإنسان الصّفر" لعزّ الدين المدني الّذي نشر تباعا في مجلة الفكر ولكنه لم يؤثّر في الكتابة الرّوائيّة التّونسيّة ويجب أن ننتظر بداية الثّمانينات لتظهر حركة التّجريب الرّوائيّ بصفة أجلى وأوضح.
٦- راجع مقالنا "التّجريب وانهيار الثّوابت" مجلة الآداب العدد ٥-٦ ١٩٩٧ ص٢٠.
٧- انظر صلاح الدّين بوجاه "النخّاس" دار الجنوب للنّشر - دت ص٢٦.
٨- المصدر نفسه ص٧٦.
٩- م.ن ص١١٠ .
١٠- حبيب السّلمي عشّاق بيّة - دار الآداب ٢٠٠٢ - ص١٤.
١١- م.ن ص٣٧ .
١٢- م.ن. ص٩٥.
١٣- م.ن. ص١٧٦.
١٤- صلاح الدّين بوجاه النخّاس ص١٤٩.
١٥- م.ن. ص٢١.
١٦- م.ن. ص٨٨ .
١٧- م.ن. ص٨٩.
١٨- م.ن. ص٨٩.
١٩- م.ن. ص١٠١.
٢٠- م.ن. ص٢١٤.
٢١- كمال الزّغباني في انتظار الحياة أديكوب للنّشر والتّوزيع ط١ ٢٠٠١ ص٢٥٩.
٢٢- علي عبيد المقامات السرديّة في الكتابة القصصيّة مطبعة التسفير الفني ٢٠٠٤ ص٦٨
٢٣- محمّد الجابلي مرافئ الجليد دار ميريت القاهرة ٢٠٠٤ ص١٦٤.
٢٤- م.ن. ص١٦٤-١٦٥.
٢٥- حسّونة المصباحي الآخرون تير الزّمان ١٩٩٨ ص١٣.
٢٦- ديفيد لودج: الفنّ الرّوائيّ ص٢٢٨.
٢٧- حسّونة المصباحي: الآخرون ص٢٤٧.
٢٨- ديفيد لودج الفنّ الرّوائيّ ص٢٣٢.
٢٩- فرج الحوار: في مكتبتي جثة دار الميزان للنّشر ط١ ٢٠٠٤ ص١٣.
٣٠- م.ن . ص ٥٧.
٣١- انظر م.ن ص ١٣٦
٣٢ - م.ن ص٤٠.
٣٣- م.ن. ص٤٧.
٣٤- ديفيد لودج: الفنّ الرّوائيّ ص٢٣٢
٣٥- م.ن. ص٢٣٤.
٣٦- حبيب السّالمي عشّاق بيّة ص١٤.
٣٧- م.ن ص١٠-١١.
٣٨- م.ن. ص١١٣.
٣٩- م.ن. ص٢٢٣.
٤٠- م.ن. ص١٦.
٤١- م.ن ص١٧.
٤٢- م.ن ص٤٥
٤٣- م.ن ص٥٦.
٤٤- م.ن ص١١٧.
٤٥- م.ن ص٧٢ - ٧٣.
٤٦- م.ن ص٧٤.
٤٧- م.ن. ص٢٢٧.
٤٨- م.ن ص٤٧.
٤٩- م.ن ص٤٢.
٥٠- صلاح الدّين بو جاه: ص٢٤.
٥١- م.ن ص٣٦.
٥٢- م.ن ص١٧.
٥٣- م.ن ص١٤٠.
٥٤- م.ن ص١٤٨.
٥٥- انظر بويس إخنباوم: نصوص الشّكلانيين الرّوس ترجمة إبراهيم الخطيب مؤسّسة الأبحاث العربيّة ١٩٨٢ ص٤٢.
٥٦- مدوّنة الاعترافات والأسرار سيراس للنّشر تونس ١٩٨٥ ص١٦.
٥٧- م.ن. ص١١.
٥٨- م.ن ص١٤.
٥٩- "قالت له: ما سعيك إلى الفتق والرّتق وأنت تبدو منكفئا على نفسك مثل عميل سرّي فقال لها كالوسنان يأخذه الكرى صدى بعيد يسكنني ويثور في داخلي يهتزّ طويلا وتتصاخب أمواجه قبل أن أنصت إلى هدير الباطن" -ص٨٠). اقرأ كذلك على سبيل المثال الفصل الموسوم بـ "ذكر إمراة عرفها النخّاس في صباه "فهو يحيل مباشرة على بعض المقاطع السّرديّة من "حدّث أبو هريرة قال"
٦٠- انظر النخّاس ص١٤٢-١٤٣.
٦١- بعض الشّخصيات المرجعيّة في هذه الرّواية يذكرها في هلوسات ترشيش.



رواية التجريب في تونس

الكتابة بالحبر الأبيض

قراءة في "حبر أبيض" للشاعر مروان حمدان



يبدو الشاعر الأردني مروان حمدان مسكوناً بالشعر، غارقاً في الكتابة، غير واعٍ إلاّ على هسيس الكلمات، وحشرجات المعاني، غير مبالٍ إلاّ بكينونة الشاعر الذي يتلبسه، ويتقمصه، أو يكونه، أو ينفصل عنه، ويحاول تلمس ذاته عبر الآخر فلا يجد غير ذلك الشاعر الحزين غائم الملامح، ويؤسس لحال الفيلسوف فلا يجد نفسه غير طفل محفوف بالأسئلة، أو التأملات الشاردة، هذا ما توحي به نصوصه الشعرية التي تضمنتها مجموعته الشعرية "حبر أبيض" الصادرة حديثاً.



الشاعر:

فأمّا الشاعر فقد ارتكبهُ مروان حمدان فصار لا يُفارقهُ، فتراهُ يحوم حوله، ويلجأ إليه، ويتعهده وقصائده، بالذكر الجميل على مدار هذه المجموعة، فإذا أردتَ أن تتلمّسَ مدى ذلك فستقع على "حالماً بقصائد أخرى ص١١" و"ماذا على الشاعر لو رآها ص١٧" و"كم يرهقه الشاعر ص٣١" و"منذ قصيدته الأولى، منذ اختار ملامحه الشعرية ص٤١" و"أنّ القصيدة هجرته ص٤٢" و"كلما ذكرته القصيدة ص٤٣" و"ما بال الشعر يختار الدندنة المذبوحة ص٥٣" و"هل يرتاح الشاعر ص٥٣" و"في القصيدة ما يثقل القلب ص٥٧" و"الشاعر غصّ بتلويحتها ص٦٧" و"لم يكن يعرف الشعر ص٧٢" و"ومضى ذات ليل وراء قصائد الجامحة ص٧٣" و"ليس بُعد قصيدته غرفة يستريح بأضلاعها ص٨١" و"ليس بعد قصيدته صدفة تكتويه بفكرة أنْ تتعرى على صدره ص٨١" و"ليس بعد قصيدته امرأة تتهجاه ص٨٢" و"ليس بعد قصيدته في اللهاث سواه ص٨٢" و"امرأة تعرف أني شاعرها ص٨٤" و"ماذا في النص سوى الشاعر ص٩٧" و"شاعر يكمل القصيدة بالنوم ص ١٠٧" و"لم تعترف بقصائده ص١٠٩" و"مدفون بقصائد لا توتي آكل الريح ص ١٣٥" و"ما الذي يجعل السماء تتعش لبكاء الشاعر ص١٥٨-٩" و"الشاعر مفتون بالفكرة ص ١٦٥" و"الشاعر حين انعكست صورته في الأرض المبلولة نادى الطين ص ١٦٦" و"لا يتبعه غير قصائده ص ١٦٧" و"حين يراودها الشعراء ص ١٦٨" و"لا عينُ قلبي ترى ما رأى الشعراء ص ١٧١" و"يدهُ تغسل آثار الضوء المتبقي في لغة الشاعر ص ١٧٥" و"أم أن الشاعر كان يرى وجهي ص ١٧٨" و"لا أرى إلاّ ما يتردد في القصيدة ص ١٨٠" و"كان يمكنك أن تقرئي ما

كان يكتب شاعر عن امرأة تحسدينها ص ٢٢٤".

وفضلاً عن ذلك فأنتَ لا تعدمُ وجود مفردات أخرى لها علاقة بعمل الشاعر مثل "كلام" و"لغة" و"كلمة" و"كتابة" و"غزل" و"قاموس" و"كتاب" و"حوار" و"نص" و"قلم" و"ورق" ودونكَ عنوان المجموعة. فهو: "حبر أبيض"!.

إنَّ دوران مروان حول الشاعر وأدواته هو بحث عن ذاته، وإفراط في محاولة الإحساس بنفسه، وهو دالٌّ أيضاً على انفصام شخصية الشاعر عن المجتمع الذي يعيش فيه، وإحساسه بالغربة عنه، وهو إحساس طالما يلازم المبدعين وأصحاب الطاقات الذهنية الفائقة، فهو فرد من أفراد هذا المجتمع حيناً، وهو فرد لا علاقة له بما يحيط به حيناً آخر، وهو حين مهبط القصيدة.

واستغراق مروان حمدان في ذكر الشاعر على هذا النحو المتكرر اللافت يدلُّ بوضوح على أنه لم يستطع التخلص من الإحساس به بعمق، وهذه حالة غريبةٌ من المزج بين الوعي واللاوعي لدى الشاعر في حالات الإلهام التي هي أشبه شيء بالإغماء، وهو شكل من أشكال انفصام الشخصية الإبداعي.

ويتخذ بحثُهُ عن الشاعر، وهي الشخصية الأخرى له ثلاثة أنماط. أولها الانفصال القريب ويتوصَّلُ إليه عن طريق الضمير الانعكاسي المباشر الذي يبدو متَّخذاً شكل "مينولوج"، كما في قوله:

أقطفني حرفاً حرفاً
وأميلُ إلى الشهقةِ
لا شيء يُنيرُ الوحشة
والموروثُ كمائنُ معلقةٌ في جسدي. ص١٢٣.

ففي قوله "أقطفُني" يبدو لنا شخصان: فاعلٌ ومفعول. قاطفٌ ومقطوف، باحث ومبحوث عنه، مروان حمدان والشاعر الذي هو وجهه الآخر:

وعاودني وجهي
في المرآة المشروخة:
الأنثى بارةٌ
وأنا المسحوقُ كثيراً
حدَّ غبار الرعشةِ
مدفونٌ بالأسماء
ومدفونٌ بقصائدَ
لا تؤتي أكل الريحِ. ص١٢٥

وعندما يتأزَّمُ لا يجدُ بُداً من الاستغاثة بذلك الشخص الآخر، الذي هو هو. فيقول:

كدندنة مُثقلةٍ بالمتعب...
أجفلتَ وساورني البوحُ
فأطلقت شراعَ الصرخة
ناديتُ: أغثني
إذ ذاك ارتعش الجرحُ
وصارت أصواتٌ
تتهيَّجُ في جسدي
لم أجمع منها غير حروفٍ
عمياء
فناديتُ: أغثني رحماكَ
ولم أدركني
فسقطتُ. ص١٢٧.

بهذه البراعة الفائقة استطاع مروان أن يرسم لنا ملامح شخصين يجمع بينهما حوار، هما في الواقع شخص واحد، اشتملا على بعضهما في اللحظة الأخير من النص.

أما النمط الثاني فهو الانفصال البعيد الحاضر، ويتخذ من خطاب الآخر الذي يأخذ شكل "ديالوج" سبيلاً إليه، يقول محدِّثاً الآخرَ/ هو نفسه:

وُجهتكَ
مواعيدُ مهيَّأةٌ لنعاس الشرفات،
أحاديثُ للتهب القادم
من جهة الموت.
أقمار ساخنة
تتفرَّسُ كفَّيكَ
تهيِّجُ فضَّتها
في عينيكَ
وتمضي... ص٩٠

ولا فرقَ عند مروان، وهو يمارس انفصاله الإبداعي عن شخصه، أن يختلف موضوع قصيدته، فها هو يؤكِّد هذا الانفصال وهو في حضرة امرأته:

أينَ نافذتي
لأطلَّ على مشهدي
في يديها
تُرتِّبُني في انكساري
وترفعني
في هدوء البعيد
إلى روحها
لغة
لا تصيرُ إلى آهةٍ
أو نشيجٌ...
أين نافذتي
لأنادي المساءَ
الذي علَّقتْهُ اشتعالاً لخطوتها
في الطريق إليَّ
أين نافذتي
لأنادي
عليَّ. ص١٠١-٢.

فهو ينظر إلى مشهد عشيقين وكأنَّ لا علاقة لهُ بأحدهما، الذي هو هو، بل هو غير قادر على تلمُّس الطريق إليه. كما ينامُ في العتمة بشخصين ويتعثَّرُ بأحدهما، أو يحضر هو أمامه هو، أو يمضي إلى جثته بنفسه:

وأنا
إذ أتلمَّسُ
في وضح العتمةِ
نومي،
أتعثَّرُ بي. ص٩

....

أي سماء تهبط الآن عليَّ
وأنا أستعدُّ لعبور آخر؟
أيُّ سماءٍ تُفيق خفيفة من نومها
وتسطِّرُ في أوراقها البيضاء
حضوري أمامي؟. ص٢١١

....

وأمضي إلى جثتي
مُترعاً بالحنينِ
إلى أول الشفتينْ. ص٩٤

إنَّ دوران مروان حول الشاعر وأدواته هو بحث عن ذاته، وإفراط في محاولة الإحساس بنفسه، وهو دال أيضاً على انفصام شخصية الشاعر عن المجتمع الذي يعيش فيه

الكتابة بالحبر الأبيض



ويصل به الذهول أحياناً إلى تجزيء الانفصال ونكران بعض أعضائه:

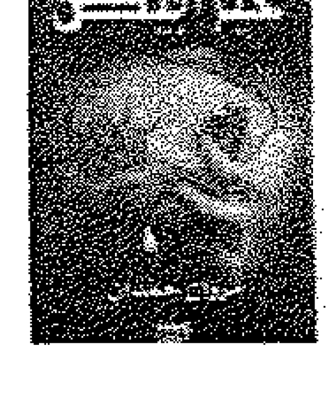
لا يدي في يدي حين أحملُها للكتابة
ولا عينُ قلبي ترى ما رأى الشعراءُ. ص١٧١

أمّا ثالث الأنماط فهو الانفصال البعيد الغائب، وقد وفّر لهُ الحديثَ عنه بالضمير "هو". ففي قصيدته "لو رآها" يتحدثُ عن شخصه الثاني بوضوح:

ماذا على الشاعر
لو رآها
تجرُّ خلفها ارتباكهُ
وتنحر المدى
على راحتها
كأجمل الطيور...
ماذا عليه
لو رأى في ظلّها
نرجسةً
واشتعلتْ كشمعة الرؤى
دماهُ...
ماذا عليه
غيرَ
أنْ
يقول:
آه. ص١٧-١٨.

وكذلك الأمر في قصيدته "انتحار"، التي يتواصل فيها مع ملامح الشاعر:

هيّأتْهُ الحياة لكي يدخلَ العمرَ
مكتفياً بابتسامتِهِ وهواجسِهِ الواضحة.
لم يكن يعرفُ الشعرَ
لكنه حين مالتْ عليه النساءُ
بكى،
ومضى ذات ليل
وراء قصائده الجامحة. ص٧٣



وقد برع الشاعر حقّاً في تداخل الأصوات في النص الواحد، فيبدو فيه اختلاف الضميرين، ضمير "أنا" وضمير "هو". بوضوح تام، ويلتقي فيه الشخصان وهما في حالة انفصام تام. وقد يستحضر عناصر أخرى، وهي تقنية متقدمة في القصيدة الحديثة، وبدا مروان في هذه التقنية قادراً متمكناً ليستخدمها في عدة قصائد من هذه المجموعة أهمها "لا أسمّي القصيدة...لا أسمّيك" و"عبور" و"حبر أبيض" و"ما لا نصَّ له" و"ثالثاً: القديم مرة

برع الشاعر حقّاً في تداخل الأصوات في النص الواحد. فيبدو فيه اختلاف الضميرين. ضمير "أنا" وضمير "هو". بوضوح تام. ويلتقي فيه الشخصان وهما في حالة انفصام تام

أخرى/الموسيقى تسقط في الدوران".

إنّ مرضَ انفصام الشخصية الذي يعانيه مروان حمدان بوصفه مبدعاً دون الأشخاص الأصحّاء ممن لم يعانوا الإبداع ولا خاضوا في حالات الذهول الذي هو واحد من أهمّ أعراضه، يُفضي بنا إلى الوقوع على نفس مُرهفة الحسّ، وذهن متألّق ولّاد للابتكار، نزّاع إلى التجدُّد، وهمّة ترفضُ الشائنَ من الأشياء.

أمّا بواعث هذا الانفصام فمردُّه ثلاثة أشياء: الرفض التام للواقع الذي يعيشه شخصه الأول الواعي، ومحاولة إلقاء العبء على الشخص الثاني اللاواعي للتخلص من الكدّ المتواصل للنفس، وكبرياؤه التي لا تسمح له بالتعايش مع الشخص العادي المهادن الذي لا يستفزهُ المغاير من الأشياء. ولاشكّ في أن ذلك كله يلقى مؤازرة على نحو ما من قبل الشاعر ليتفادى المباشرة في التعبير، ويتوخّى التنوّع في أساليبه.

ولمروان، بعد ذلك، شخصيته الواعية قبل الانفصام وبعده، ولها ضمير المتكلم الواعي، وفيها تتجلّى صور أخرى من البوح يبدو فيها مسترخياً، هادئ البال، غير أنه لا ينفكُّ يعذّبه الشاعر الحزين دائماً، المتشائم غالباً:

حجتي في الكتابةُ
أنّ لي غيمة
من كلامْ
حجتي في الكتابةُ
أنني لا أنامْ. ص٣٣.

....

لي من العمر ما يكفي
لكي أعرفَ
أنَّ الأبجدية تبدأ بالأصابع
ولي من الحزن ما يكفي
لكي أربحَ ابتسامةً ناضجةً
على جسدٍ لا تهمله اللغاتُ. ص٢٢٣

....

أشرنا من قبلُ إلى أن الشاعر مروان حمدان مسكونٌ بالكتابة، فهي عندهُ أحد عناصر كينونة الشاعر ووجوده في الحياة، ويرتهن وجود الأرض بوجوده هو:

لا أرى
إلاّ ما يترددُ
في القصيدة:
لم تعد الأرضُ
كرويةً
لم تعد البوصلةُ
تشيرُ إليَّ
ولم أعد أرى
في مرآة الشرق
خيوط الشمس الأولى.ص١٨٠

أما نهايته فمحكومة بالكلمات، قدره ومصيره:

لا أعودُ إلى أول الأمرِ
لكنني أقرأ الخاتماتْ
آن لي أنْ أنتهي.
آن لي أنْ أوزّعني في الجهاتْ.
وردتي في يدي ييستْ
دون أنْ تتلقفها امرأتي،
وعلى جثتي تهرمُ الكلماتْ. ص١٦١

وهو لا يملُّ من الكتابة ولا يتعب، على الرغم من تعب أدواته، وكأنه موهوب لها:

والأوراق تحيّرها
فتنة هذا القلم
الأشيبْ.
كم يتعبْ.
كم يرهقهُ الشاعرُ
بين يديهِ
يزوّجهُ للجمرِ
وللأحزانْ.
هذا القلم الإنسانْ. ص٣١

ويبلغ هذا القدرُ مداه عندما يستحيل جسد الشاعر كله إلى ورق جاهز للكتابة لا ينتهي حتى بانطفاء الشاعر وبلوغه نهايته:

في القصيدة ما يثقل القلبَ
بعضُ التفاصيل عنّي

أنا الورقيُّ
بحجم الكتابةِ
جرّبتُ عمراً من الارتباكِ
يمّمتُ صوب الحديقةِ
لكنني لم أجد وردةً واحدةً
فتيممتُ بالريح
حتى انطفأتُ
وما زال في جسدي
ورقٌ
جاهزٌ
للكتابة. ص٥٧

ولا عزاء له إذْ تذوب روحه في حبره الأبيض فيتلاشيان معاً:

هذا الورقيُّ
تمادى في الحبر الأبيض
حتى غاب. ص١٧٠

وإذْ يضع الشاعر الحبر الأبيض عنواناً لمجموعته فإنما ليؤكّد معنى الضياع والتلاشي من ناحية، ومعنى صيرورة الكتابة قدراً لا مفرَّ منه حتى بعد التلاشي والانتهاء.

الفيلسوف:

وأمّا الفيلسوف فيتوارى خلف أمواج صاخبة حملته من مرفأ إلى آخر، لتزرع في أعماقه الدهشة منْ عوالمَ مختلفة. فيعيد هو تكوينها ويُفاجئ قرّاءه بها. ويتّخذ لهذا الفعل الخلّاق أسلوبين أولهما التساؤل وكأنه لا يعرف الجواب، فليفتُ ذهن القارئ إلى حقائق حيوية كان يراها ولا تثيره، أو لم يفكّرْ في كنهها، فيعرضها الشاعر لهُ إمّا بشكلها المعتاد مع التفكّر بالعلّة، أو بشكل آخر يُحيلُ إلى ضرورة إعادة تشكيلها. فتتشكّل كما يريد لها الشاعر. ويُقحم معه قارئه في هذا الفعل الذي يحملُ في طياته الكثير من الطرافة، لأن مروان حمدان يرى الأشياء بشكل مغاير تماماً لما هو معتاد في الرؤية. هذهِ نماذج من هذا الفعل الخلاق:

١- ما الذي يجعل الأرض
تنتعش لبكاء السماء؟
٢- لماذا حين توبّخ الريحُ الأشجار
تتمايلُ الأغصانُ
مُشعلة شعائر الابتهاج؟
٣- لماذا لا يلد البحرُ
الأجنةَ العالقة في أحشائهِ
منذ مئات السنين؟
هل يخاف البحرُ الموتَ/الولادة؟
٤- منذ القديمْ
القديم جداً
والناس يسيرونْ
هل يخيف التوقّفُ لحظةً إلى هذا الحد؟

....

أمّا الأسلوب الثاني فهو التقرير، إذْ يعبّر عن الأشياء المألوفة بمعان عجيبة غير مألوفة، ويصفها وصفاً مغايراً يُثير الدهشة لدى القارئ. ويبدو من خلاله أنه غير مستغرب ولا مستنكر بحسب الظاهر، غير أن طريقته في التوصيف تشي بالرفض والاستنكار، وهو في كل ذلك إنما يعبر عن فلسفته في رؤية الأشياء وفهمه لها، ويضع لها تعريفه الخاص. وهذه بعض توصيفاته:

١- الموت رحيل في الكلمات.
٢- البيوت توابيتُ داخلةٌ في الحياة.
٣- الموسيقى ضجيج بارد، والنوتة توثيقٌ للخسارات.
٤- الغيابُ خيانة الآخر.
٥- اللغة شاهدةٌ والأيامُ توابيتُ تسافرُ في الزمن.
٦- الأسماء خديعة الكائنات.
٧- الآخر وهم يتجدد.
٨- الأجساد حوار الطين مع الأشياء.
٩- الهواء نبات شفيف يُفرّق أغصانه في ارتباك التفاصيل.
١٠- الغناء اعتراف الرماد بالريح.

صور:

وعلى الرغم من أن الشاعر مروان حمدان يكتب بالحبر الأبيض، غير أنه يرسم صوره ولوحاته بريشة زاهية الألوان، وخيال مزدحم بالحركة، مبنيّ على الاستعارة والشعرية، ومن جملة لوحاته المبتكَرة:

١- ماذا في النصِّ
سوى الشاعر،
في زاوية العزلة،
يشربُ فكرته "السادة" جداً
ويهزُ الفنجان. ص٩٧
٢- القديمُ...
سلالةُ هواء،
شارعٌ لا يمتدُّ إلى يديها
٣- ما زال على طاولة الليل بلا أوراق،
يكتبُ، لكن بأصابعه، ناراً ورؤى. ص١٦٥
٤- ردُ الماء إلى الماءْ
سوى باقة فكرته
ومضى...ص١٦٦
٥- الشرق يميلْ
إلى العتمة
فيما
يدهْ
تغسل آثار الضوءِ
المتبقي
في لغة الشاعر. ص١٧٥
٦- لا يشير القلبُ إلى شيءٍ
سوى وظيفته الأزلية
في تنظيم حركة المرور
الحمراء
وفي دقِّ الطبول الرتيبةِ
على إيقاعٍ يخافُ "السامبا". ص٢٢٩

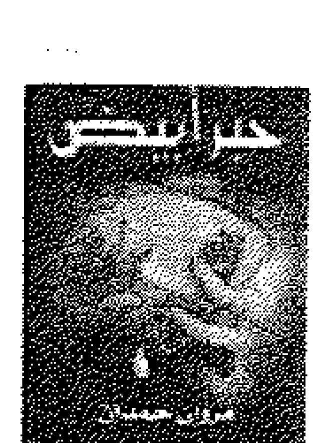
....

موسيقى:

ومن ناحية أخرى نجد أنَّ الشاعر مروان حمدان يهتمُّ بالإيقاع اهتماماً ملحوظاً، فقد حرص على أنْ يكون لأغلب قصائد هذه المجموعة موسيقاها الداخلية والخارجية، فاتسمَ شعرُهُ بثلاث ميزات يقلُّ وجودها لدى الشعراء المحدثين هي وضوح الفكرة والرؤية وقوة الخيال، ووضوح اللغة وسلامتها وقدرتها على البوح، وتوفّر الموسيقى بنوعيها. وبذلك استطاع الشاعر أنْ يوفر لقارئه القراءة دون ملل، والاستمتاع بفنية الشعر، فضلاً عن إرهاصاته الإبداعية.

إذْ يضع الشاعر الحبر الأبيض عنواناً لمجموعته فإنما ليؤكّد معنى الضياع والتلاشي من ناحية، ومعنى صيرورة الكتابة قدراً لا مفر منه حتى بعد التلاشي والانتهاء.





* كاتب وناقد عراقي مقيم في السويد

الهوية.. بحثاً عن زمن آخر تقوله الرواية

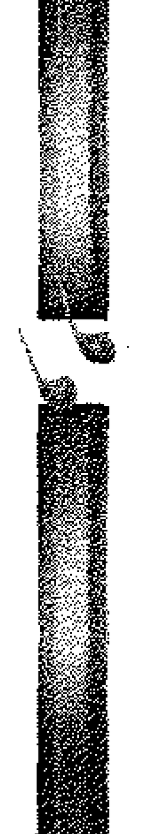
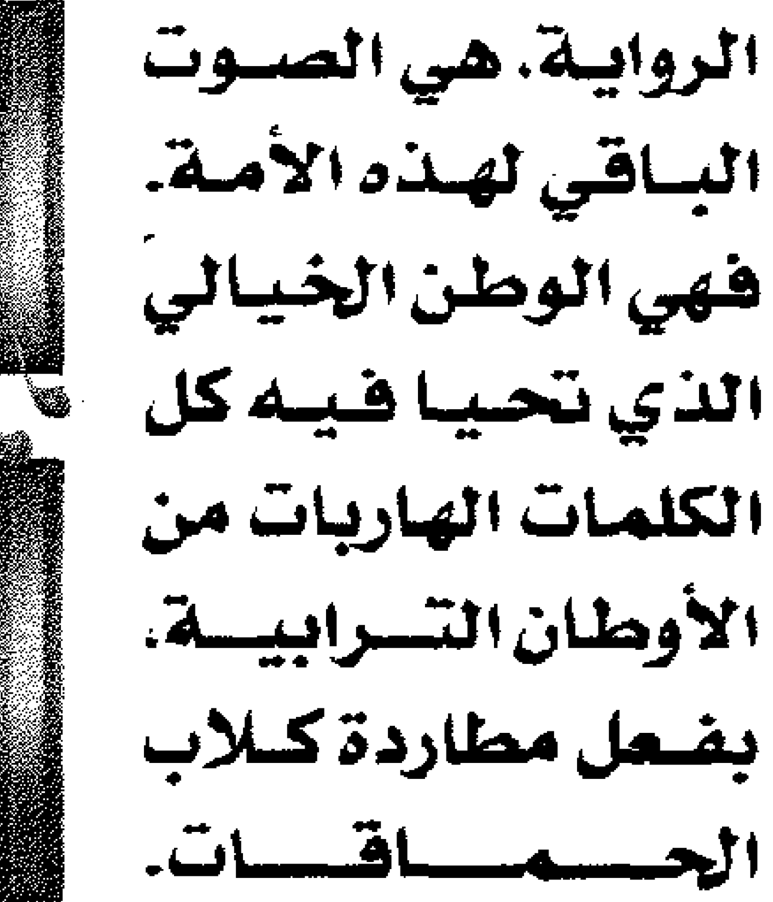


ماذا يبقى لنا، نحن العرب، في هذا الزمن؟

وإن أوصف كينونتنا بهذا السؤال، تثور في ذهني، كما في ذهن كثير منا، مسألة الهوية.
لأن هذا الانتساب الحضاري يفجر في الذات الفردية حيرة المجيء والواقع والمصير.
زمان نراه، نلمسه يعبر أمام أعيننا من دون أن نقدر على الإمساك به. لأنه ليس زماننا. لم نشكله. ولا نسهم فيه.
فنحن في حال التفات إلى زمن آخر، كنا خلفناه وراءنا. نحاول أن نحرك عقاربه لينهض بنا.

أتخيل هذا الزمن الذي يصنعه "الآخر" عاصفة تهب على خيامنا في عراء الحيرة. تحركها هذه الهوية التي شكّلها عبر القرون، وهي تتكرس، من النسخ اليهودي المسيحي، ومن التزاوج الإغريقي الروماني، في مقابل ما هو شرقي.

لعله الخجل من سقوطنا! جرّبنا الوطنية. حلمنا بالقومية. ورقصنا على إيقاع نشيد الأممية. ثم تذكرنا أصوليتنا.

الرواية، هي الصوت الباقي لهذه الأمة. فهي الوطن الخياليّ الذي تحيا فيه كل الكلمات الهاربات من الأوطان الترابية، بفعل مطاردة كلاب الحماقات.

ما الذي غلّنا، ما الذي أقعدنا؟ ليست المسألة في تقديري هنا.

هل سننهض؟ ذلك هو السؤال المشحون بكل أنواع الارتياب في هويتنا. في ذاتنا. في وجودنا وفي الفائدة من كوننا ضمن الفصيلة البشرية.

وها هو! حتى الشعر. لم يعد يعرف صوته. ضاع في خضم أصوات الصورة. وأنست إنسانَه فيه فتنة الشراهة. ولذة الجنس. وبؤس الروح.

أمام ذلك. يكاد الروائي العربي يقف وحيدا في حصن هويته الحضارية المحاصر. بعد يأس الشاعر، وانهزام الفنان. وتخلي السينمائي. وانكسار المسرحي.

حتى المغني فك أوتار عوده ودخل في كون الإحباط.

الشعور بالمرارة المزمنة. صار يخجل ألفاظنا أن تقول ذاتنا. أن ترسم غصن وطن.

وهربت كلمة وطن من كل وطن. ولبست كلمة عربي قناع الردة. وتحولت في جوازات سفرنا مرادفا للهمجية.

نحن الذين أعطينا هذا العالم ألقه، ذات زمن!

الرواية، هي الصوت الباقي لهذه الأمة. فهي الوطن الخياليّ الذي تحيا فيه كل الكلمات الهاربات من الأوطان الترابية، بفعل مطاردة كلاب الحماقات.

لا أعرف مكانا للإنسان العربي، يرى فيه ذاته ويستعيد منه حنينا إلى ذاكرته، غيرَ ما تحفره روايته في جغرافية هذا الكون الافتراضي.

الرواية العربية، الآن، لا تسترد شيئا ضاع من إنسانها، ولا تدافع عما يستلب منه. إنها تقوله في انكفائه، وتحكيه بخيباته. حتى تلك التي تنسحب من ميدان المواجهة، إلى

التاريخي، إلى التراثي، وإلى العبثي، فإنما هي تحكي ذات الكاتب المغربية في محيط لم يعد يرومه.

يربكني انتسابي إلى هوية تُفقدها الحماقات كل يوم، كل عام، منذ أكثر من خمسة قرون، الإقلاع عن مفترق الطرق.

كأني ما زلت أردد زفرة أبي عبد الله في أعالي غرناطة، بكامل حيرته وارتباكه.

إني أشعر بالتوه.

هناك ثلاث معلّمات اشتغلت بها ذاكرة "الآخر" الجماعية: التاريخ والسينما والرواية. وهي معلّمات ترفدها العلوم والمال والصناعة الحربية. وبهذه العوامل الثلاثة ما فتئ يهزمنا منذ ١٤٩٢.

فليست الاستقلالات، التي حققناها خلال أعلى مراحل استعماره، سوى انسحابات تكتيكية منه.

ها هو زماننا الحالي يُظهرها لنا بما خلّفته من آثار أكثر دمارا من تلك التي أحدثها غزوه المسلح نفسُه.

ذلك، لأنها كرست تبعية سحقت مساحة كبيرة من خصوصيتنا، وجعلت مقدراتنا المادية تابعة له، تماما.

وفي بداية هذا القرن، راح، أمام عجزنا المطلق، يرمي بكل ما توصلت إليه ثقافته وتقنيته كي يدك فينا آخر حصون وجودنا: هويتنا!

لأن الطعم الذي تركه وراءه فينا، والذي حسبناه حضارة، ولم يكن سوى نمط استهلاكي، تحكّم بنا، فلم نعد قادرين على التخلي، حتى عن خبزه!

إننا أمة لا تنتج خبزها، وهي في طريق أن تفقد ماءها!

انتصر علينا حين قلب خصوصيتنا إلى نموذجه، فحوّلنا عن ذاتنا، وشكّكنا في هويتنا، وقدم لنا بديله الحضاري، بمنتجاته الاستهلاكية، من الخبز إلى الصورة إلى الحليب والدواء.

هناك ثلاث معلّمات اشتغلت بها ذاكرة "الآخر" الجماعية: التاريخ والسينما والرواية. وهي معلمات ترفدها العلوم والمال والصناعة الحربية. وبهذه العوامل الثلاثة ما فتئ يهزمنا منذ ١٤٩٢.

هل ندرك يوما أنه في مقدور هذا "الآخر" أن يدمر كل شيء كإله، ولكنه لا يستطيع أن يبدع شيئا ؟

أسأل نفسي، بحيرة كابسة في واقع يغرقني بمنتجات هذا "الآخر"، ماذا يبقى غير الرواية، كوسيلة مقاومة للحفاظ على وجه أرض بين ماءين؟

فبأي سرد نرسم هذا الوجه الحزين؟

ولو أنه ليس هناك أكبر من الرواية أجناسا، لاستيعاب المأساة!

فأنا، أعيش المأساة، لا أكتب المأساة.

وأكاد أعجز، بصفتي جزائريا، عن حفر كلمات تمزّقي.

إننا لا نكتب إلا سردا مهادنا، يقف في التعبير عن الذات، كما عن الهوية، عند حدود المراهقة من عمر الكتابة.

فبما عرفته الجزائر من اضطراب مزمن، وبما تعيشه من أوضاع مفكوكة من أي يقين، كان المنتظر من هذا السرد أن يصف الشك، ويقول عظمة المحنة.

فلسطين، لم تنتج من جرحها هذا السرد المنتظر، وليس العراق هو الذي ستقول روايته كيف نعيش التراجيديا منذ أكثر من خمسة قرون!

فبأي معلّمة تهتدي ذاكرتنا الجماعية، نحن؟

إن "النحن" هنا تحمل هذه الدلالة الهلامية في القطر الواحد، كما في الوطن كله.

أخاف من انزياح كلمتي القطر والوطن على عرقية أو انعزالية، ولا أخشى من خجلي!

نقول عروبتنا، إسلامنا، ومسيحيتنا؟ وقومياتنا الأخرى؟ ولا انتماءاتنا، لعله الخجل المتحكم بوجداننا!

الهوية، لا تكون أحادية، ولا الذات، إنها منمنمة!

فبفعل الدوس على التفاصيل، والعمى عن رؤية بقية الألوان، أحس هذا التوجه.

وبفعله يأتي "الآخر" ليقدم لنا مرآته التي تعكس وجودنا بما نحب أن يراه منا، كيما نقول له: "لسنا كما تتصور عنا! إننا نستطيع أن نكون مثلك!" فيزداد قناعة بأننا قطعنا حبلا جديدا مما يشدنا إلى ما تبقى من هويتنا.

هل أخطأ نجيب محفوظ مساره إلى كينونته؟ لعله تمزّق بين ذات فرعونية وبين هوية قبطية عربية!

في الجزائر، لم يدخل سردنا إلى المسار بعدُ: لأنه متأرجح بين لغتين، بين ذاتين، بحثا عن هوية لا تكون إلا منمنمة.

إننا نتعلم كيف نخطئ.

---

* روائي من الجزائر

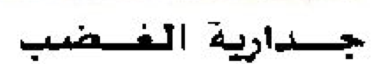
شهادة قدمت في ملتقى السرديات الثالث الذي تنظمه جامعة بشار بالجزائر حول أسئلة الهوية في الخطاب السردي.

حصاد عمان التشكيلي

إعداد: محمود منير*

علت أصوات النخب الثقافية والفنية العمانية منددة بالفعل الإرهابي الذي استهدف أرواح الأبرياء ليلة التاسع من تشرين الثاني الماضي: نظرا لما يتحمله الكتاب والفنانون والمثقفون عموما من عبء كبير في التصدي للإرهاب بصفته قضية كونية تؤثر في شتى مسارات الحياة. إن المسؤولية التي يجب الوقوف عليها تبدأ بإعلان المواقف المستنكرة للقتل والإيذاء الذي يتعرض له المدنيون في كافة أنحاء العالم وصولا إلى التعبير عن مواقفهم الرافضة لهكذا أعمال عبر فعل إبداعي خلاق. ويأتي هذا التحرك من قبل النخب الثقافية موازيا لتعبير جميع القطاعات الأخرى كشكل أولي من أشكال التضامن والتوحد ضد خطر الإرهاب.




جدارية الغضب

وطغت ردود الفعل المنددة والمستنكرة للفعل الإرهابي معبرة عن ذاتها بكافة الأشكال. حيث دعا الفنانون التشكيليون الأردنيون إلى إقامة جدارية الغضب لتمثل موقفا أخلاقيا وفنيا وفكريا رافضا لكافة أشكال الإرهاب. وكان الفنانون الأردنيون والعرب المشاركون في الجدارية قد عبروا من خلال أعمالهم رفضهم واستنكارهم لكل أشكال العنف والإرهاب ومقاومتهم لمثل هذه الأفعال المناهضة لكل المبادئ السامية مؤكدين على أن الطاقة الإنسانية هي التي تبقى وتستمر في العطاء والارتفاع فوق الألم وتكريس وحدة هذا البلد وإعلاء كبريائه الحضاري في العالم. كما شاركت مجموعة من الفنانين في الفعالية التي أقامها مركز رؤى للفنون حملت عنوان "نمحي اليوم الأسود"، عبّر فيه هؤلاء الفنانون عن الحدث بصريا مستخدمين وسائل جديدة للتعبير استلهموا بعض الخامات التي كانت موجودة في مكان الحدث.

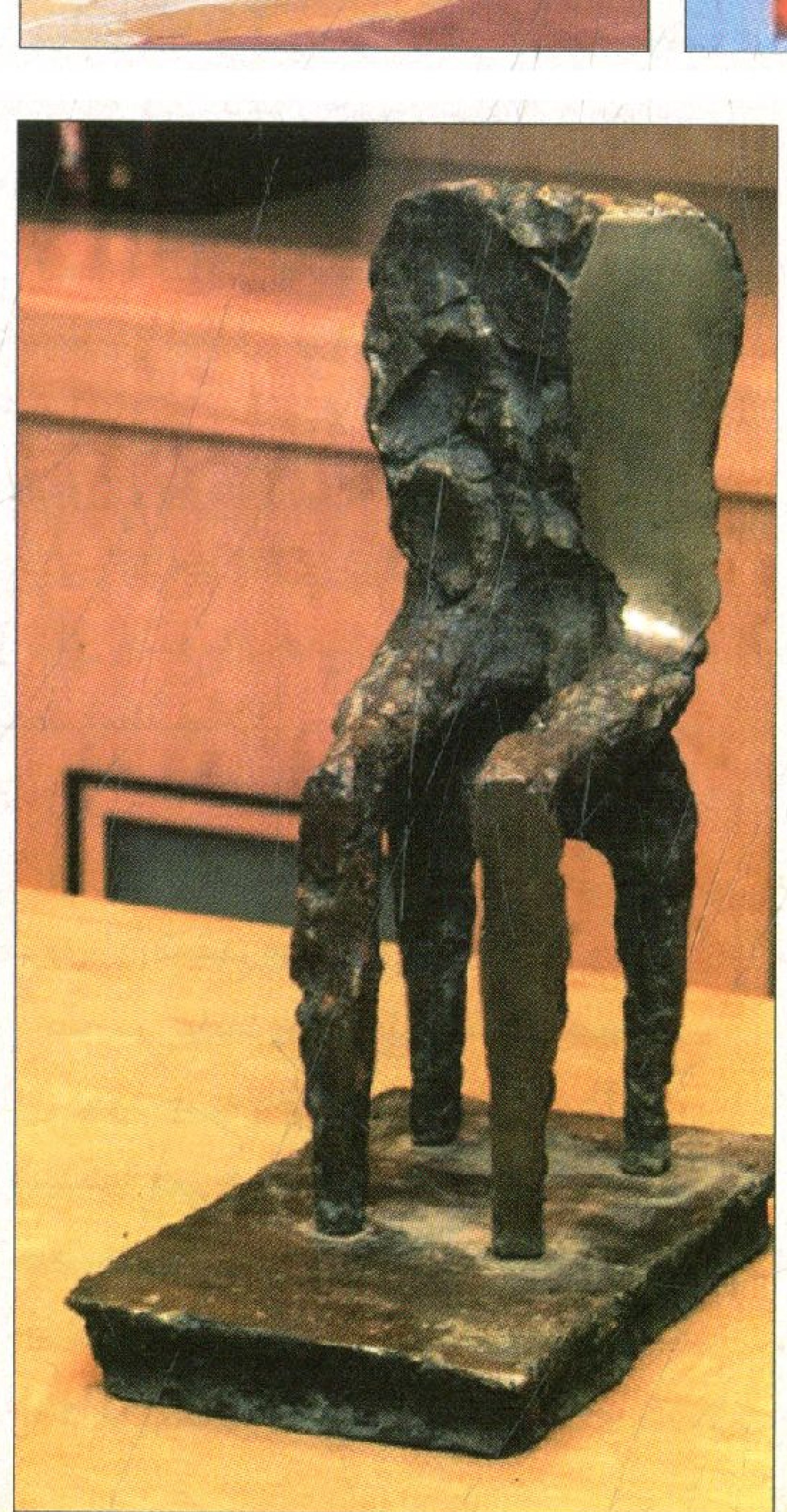
المتحف الوطني/ جدارية الغضب

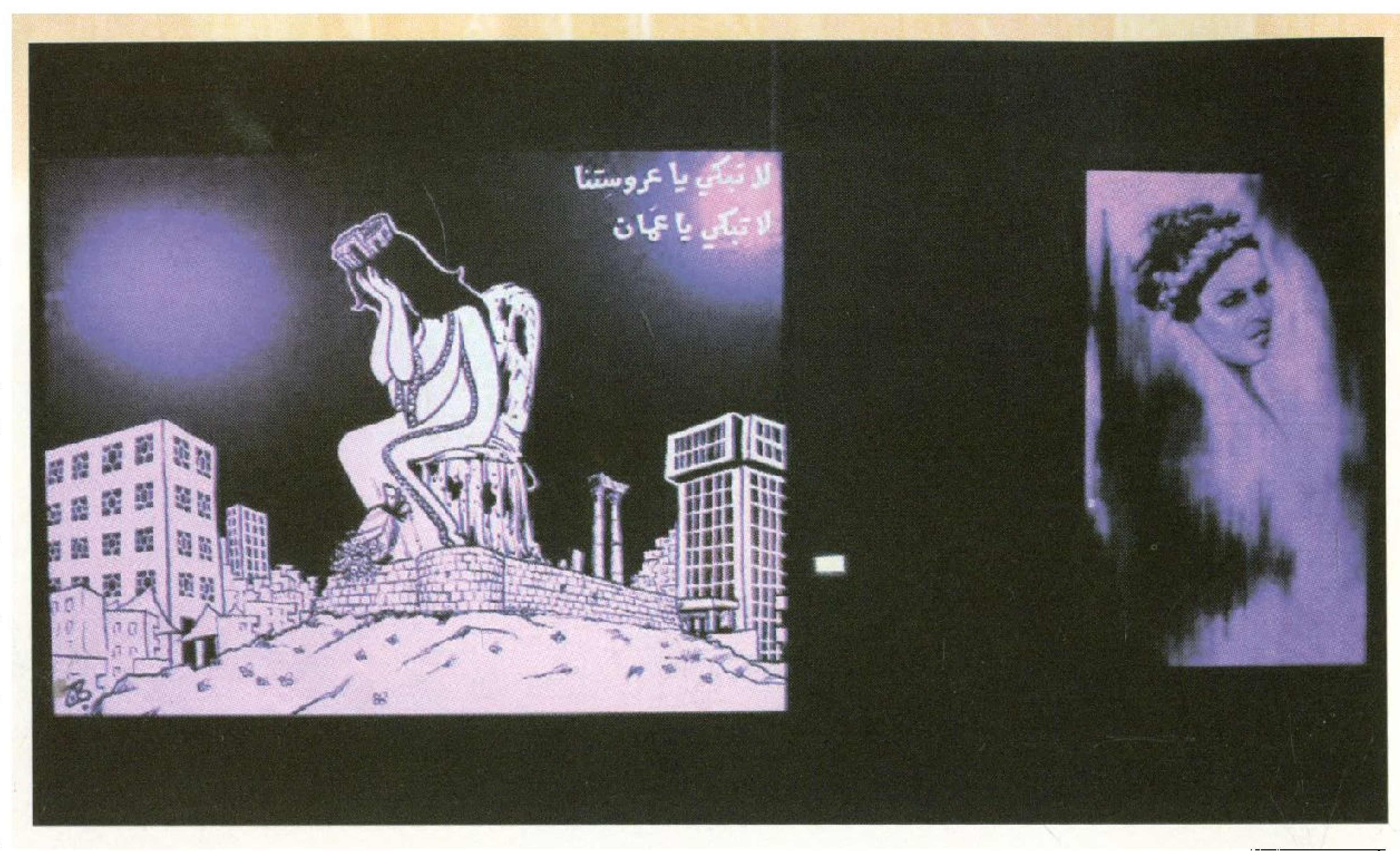
خلال تدشينها لجدارية الغضب التي أقامها المتحف الأردني للفنون الجميلة ورابطة التشكيليين الأردنيين والمركز الأردني للإعلام وجهت سمو الأميرة رجوه بنت علي استنكارها والفنانين الأردنيين للأحداث الدموية التي وقعت مؤخرا في عاصمة السلام والأمن عمان مؤكدة على أن هذا العمل الذي يأتي بجهود جماعية يعتبر انحيازا للحياة وضد العاملين على تدميرها..

مثل هذا الموقف من قبل التشكيليين الأردنيين تفاعلا حيا عبروا من خلاله عن تشبثهم بالحياة رافضين بذلك ثقافة الخوف والإرهاب التي لا تنتمي إلى ثقافة أي ديانة من الديانات. وشيد الفنانون المشاركون جدارية الغضب في حديقة مجمع المتاحف في جبل اللويبدة. وحملت الجدارية اسمها تعبيرا عن غضبهم واستنكارهم لما حدث، ولصياغة موقف واضح من قبل التشكيلي الأردني ورفضه لثقافة القتل والإرهاب وتأكيده الانتصار للحياة ومواصلة العمل والبناء، إضافة لكونها وثيقة تاريخية تحفظ مشاركة الفنانين ووقوفهم إلى جانب شعبهم ووطنهم للأبد، وتسجل انتصارهم لقضية عادلة تهم الإنسانية جمعاء. عبر دعوتهم الصريحة برفض الإرهاب والموت الأعمى.

معرض تعاطف

أقام المتحف الوطني الأردني للفنون الجميلة بالتعاون مع السفارة


للفنان العراقي اسماعيل فتاح



شارك خمسة عشر فنانا في المعرض الذي أقامه مركز رؤى للفنون تحت عنوان "تمحي اليوم الأسود". عبروا فيه عن رفضهم وإدانتهم للهجمات الارهابية التي حصلت ضد المملكة مؤخرا.

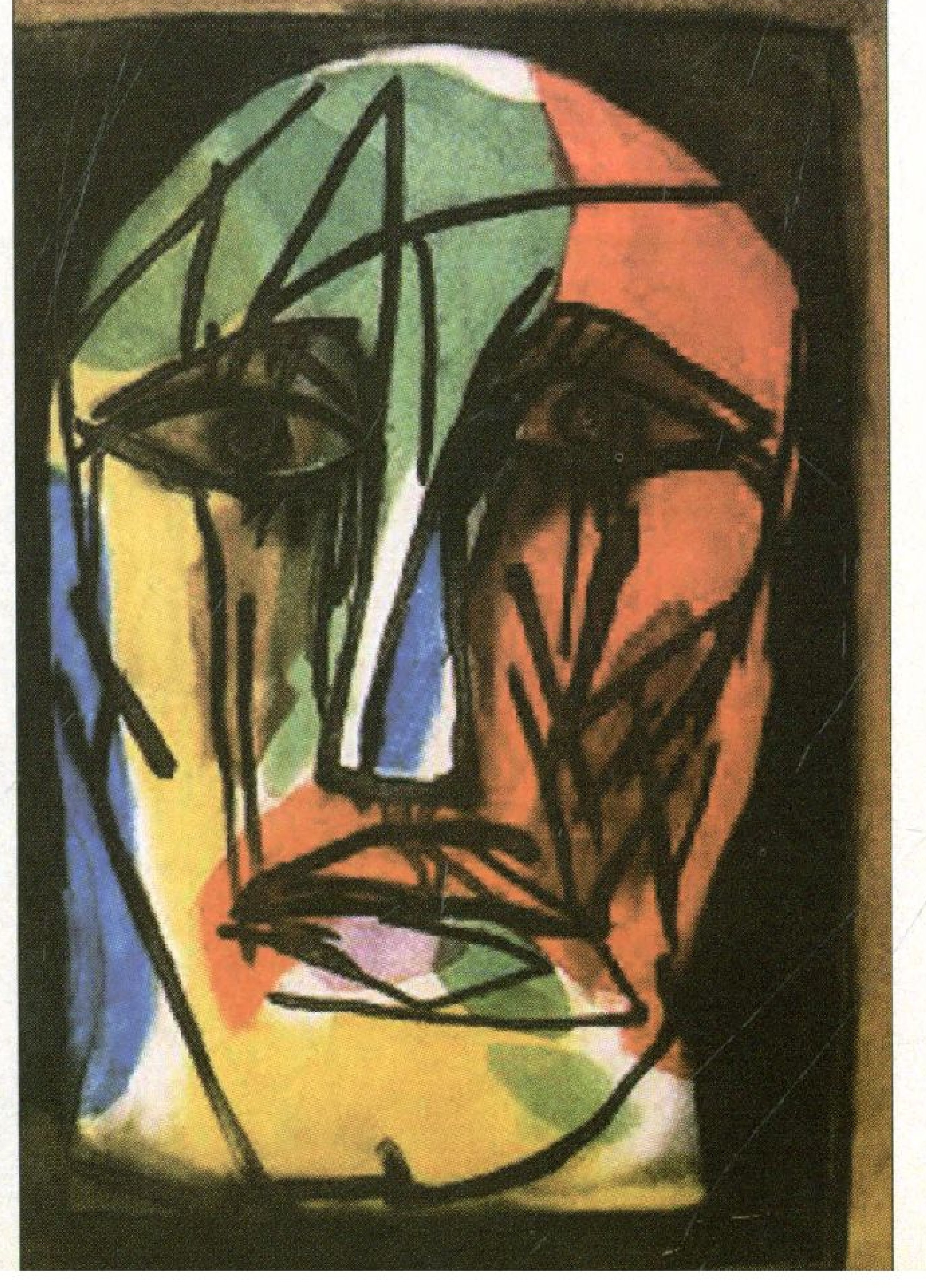
الإسبانية ومعهد ثريانتس والمعهد الفالنسي للفن الحديث معرضا فنيا بعنوان: إمبائية "تعاطف". والمعرض الذي اقيم برعاية الأميرة رحمة بنت الحسن يشكل مشاركة وجدانية بين الشاعر الإسباني المعروف فرانثيسكو برينس والفنانة التشكيلية الإسبانية كارمن كالبو.

ويذكر أن الفنانة كارمن كالبو ولدت في بلنثيا عام ١٩٥٠ ودرست الفنون في جامعتها ثم انتقلت إلى مدريد حيث بدأت بعرض أعمالها منذ عام ١٩٩٦. وتتمتع كارمن بمسيرة فنية طويلة معترف بها في المجال الدولي، وقد ولد نتاجها من الاختبار الدائم مع الأشياء التي تنتمي إلى الحياة اليومية، وهي تعكس الأمور التي تثير أحاسيسها بقوة وتقلقها. أما الشاعر برينس فهو حائز على الجائزة الوطنية للآداب، التي تمنح للجيل الثاني من شعراء فترة ما بعد الحرب الأهلية الإسبانية.

مركز رؤى للفنون

شارك خمسة عشر فنانا في المعرض الذي أقامه مركز رؤى للفنون تحت عنوان "تمحي اليوم الأسود"، عبروا فيه عن رفضهم وإدانتهم للهجمات الإرهابية التي حصلت ضد المملكة مؤخرا. وقد أقيم المعرض بمبادرة المركز وبالتعاون مع الفنانين المشاركين وعدد من المؤسسات والشركات الداعمة لمدة ١٦ يوما في قاعة رؤى للفنون، وذلك لتمكين أكبر عدد من المواطنين من زيارة المعرض. وقدمت الأعمال المعروضة بالأبيض والأسود، حيث رسم الفنانون لوحاتهم بألوان بيضاء على خلفيات سوداء، وتم استخدام تقنيات "الضوء الأسود" لإضاءة المعرض وجعل هذه الرسومات تتوهج في الظلام.

وقد اشتمل المعرض على أعمال لكل من: علي ماهر، دودي طباع، عماد حجاج.



للفنان العراقي اسماعيل فتاح

للفنان الأردني رفيق اللحام

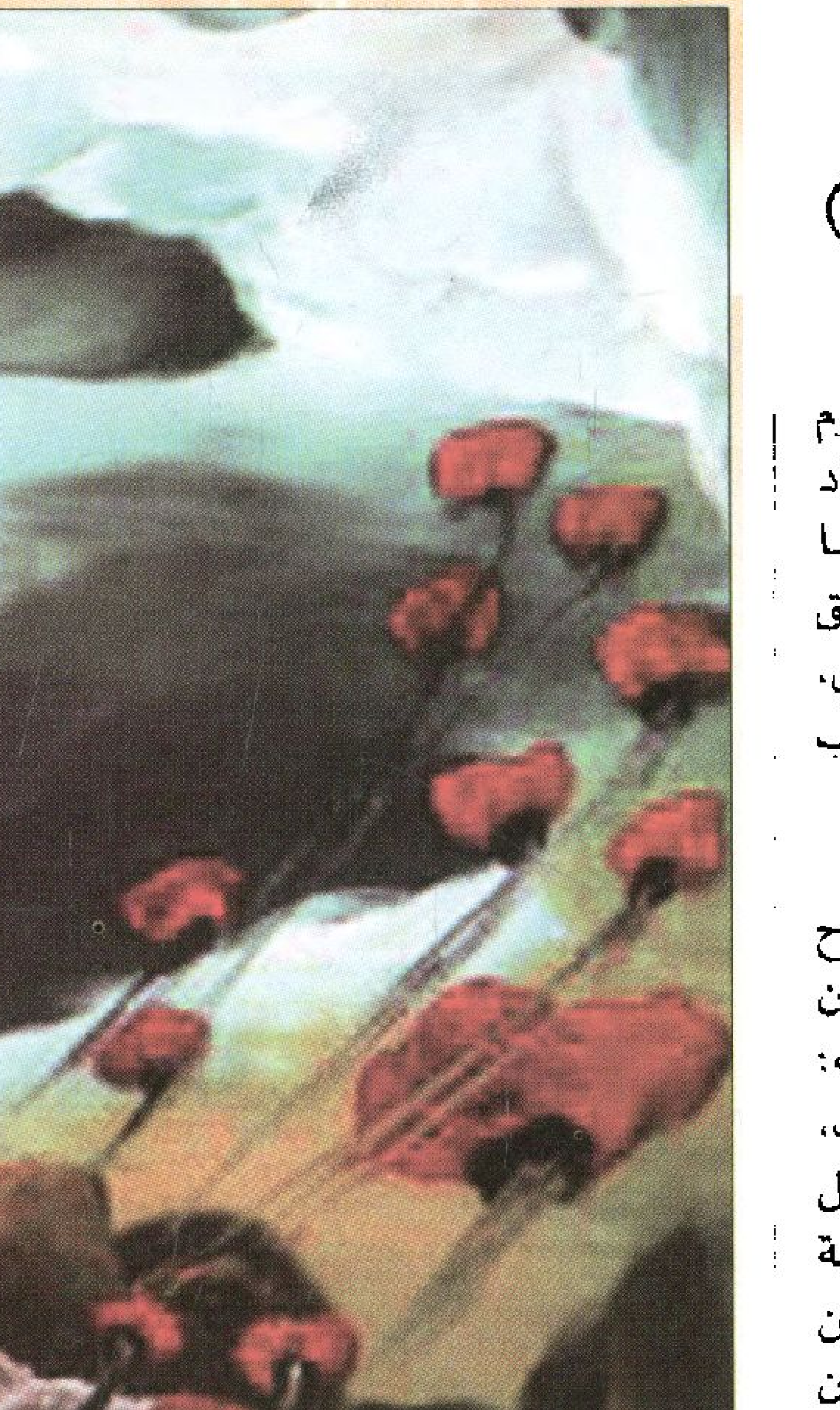
حصاد
عمان التشكيلي

فاروق لمبز، غادة دحدلة، حازم زعبي، هيلدا حياري، جهاد العامري، خالد خريس، مها قعوار، محمد العامري، رفيق لحام، رجوة علي، سماح حجاوي، سامر طباع، سهاد خطيب وشيرين عودة.

أربع جدران

يعد الفنان إسماعيل فتاح الترك أغزر التشكيليين العراقيين إنتاجا للفن بمختلف أشكاله: الرسم، والنحت، والسيراميك، وأحد الرواد في خارطة التشكيل في العراق مكتسبا شهرة وأهمية في الفن اكثر من سواه ممن سبقه أو لحق به من الفنانين العراقيين. حققت هذه المسيرة الفنية الدؤوبة للترك مكانة مهمة له في العراق والوطن العربي، ليفقد التشكيل العربي بموته العام الماضي بعد رحلة مع السرطان أحد أهم علاماته الفارقة. ويأتي معرض "وفاء إلى إسماعيل فتاح" الذي افتتح في جاليري ٤ جدران بفندق الشيراتون استذكارا لروحه وفنه الخالد.

ضم المعرض أعمالا تمثل معظم المراحل الفنية في حياة الترك حيث تعددت الرؤى والأفكار وحالات التعبير عنها من النحت إلى الرسم ومن التعبيرية إلى التجريد، وتختزل اللوحات المعروضة تحولات الجسد لدى الترك نفسه عبر تصوراته المتأخرة وتحوله الواضح من النحت إلى الرسم وان احتفظ بالثيمة الرئيسية التي تتجسد أو تتمظهر على صعيد الشكل البصري. وقد اشتغل الترك على مفردة الجسد الإنساني التي شكلت هاجسه المتعدد الحالات والتكوينات سواء في الرسم أو في النحت منذ المرحلة التعبيرية حتى الأعمال التعبيرية التجريدية حيث بدأ باختزال هذا الجسد وتجريده للوصول إلى جوهره بوصفه قيمة الوجود ومركزه ومنه تبدأ العلة الأولى فتوصل إلى صياغته الأخيرة في التجريب على أجزاء الجسد من



للفنانة الأردنية ميس الرازم

الوجوه والأقنعة. وفي هذا اتصال بكثير من الموروث الفلسفي والميثولوجي الذي ميز ثقافة إسماعيل الترك.

دار الأندى

تستمد هناء مال الله، التي عرضت أعمالها في جاليري دار الأندى. أشكالها من نمط من الكتابة البكتوغرافية التي شكلت مرحلة مبكرة من مراحل التدوين في التاريخ الإنساني ومن تطور الكتابة المسمارية، كما تكشف هناء مال الله عن نمط من ذاكرة مدونة للرسم تشكلها أعمالها التي تؤلف (خارطة جينية) تنتقل شفراتها وعلاماتها الإشارية من مرحلة تحول إلى أخرى ومن مادة إلى مادة، بعد أن تتم إعادة موضعتها على سطح اللوحة في كل مرة.

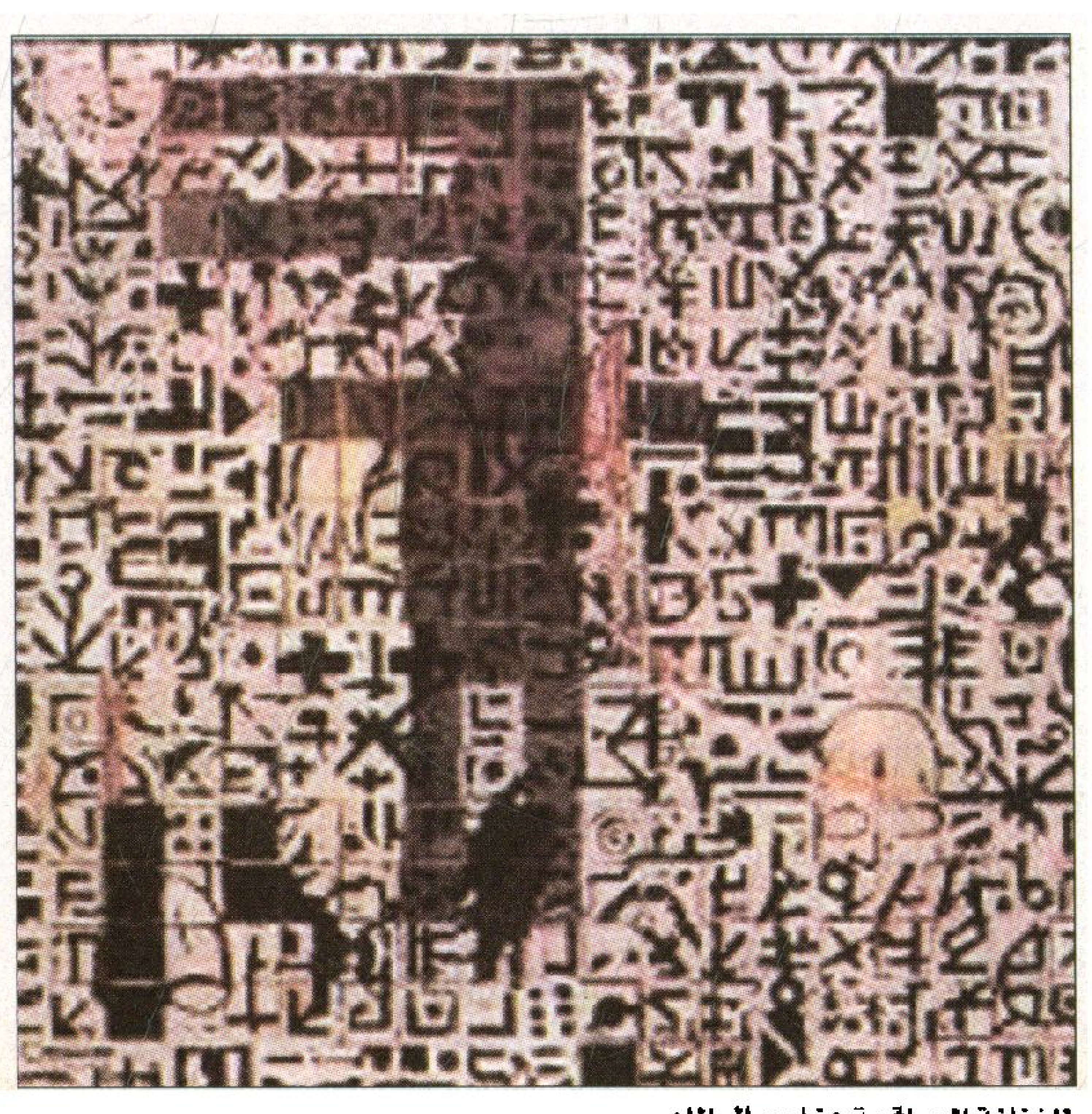
تحتشد لوحات مال الله بالرموز والإشارات أو الدلالات الكامنة التي تمنحها علاقات تشكيلية مترابطة بين عناصر العمل، نزوعا نحو رؤية فنية ناضجة تعي توليفة هذه العناصر وتشكيلها في فضاء اللوحة، إضافة إلى تنوع التأويل وإعادة اكتشاف العناصر وهو ما يتقاطع مع المرجعية الأساسية للفنانة ضمن تأويلات سردية لا منتهية.

والفنانة العراقية هناء مال الله تحمل دبلوم جرافيك من معهد الفنون الجميلة في بغداد، وبكالوريوس ثم ماجستير رسم من كلية الفنون الجميلة. شغلت رئيسة فرع الجرافيك في معهد الفنون الجميلة وتحاضر في كلية الفنون الجميلة/فرع الجرافيك.

شاركت في معارض كثيرة، شخصية وجماعية في بغداد وعمان وتونس وباريس ولندن. وحازت جوائز عدة كان من بينها: جائزة المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (١٩٨٥-٨٤) وجائزة الرسم الأولى بمهرجان الواسطي الثامن وجائزة الرسم الأولى شهادة تقديرية من نقابة الفنانين (١٩٩١) وجائزة تقديرية "قاعة عين بغداد (١٩٩٣). وجوائز تقديرية أخرى.

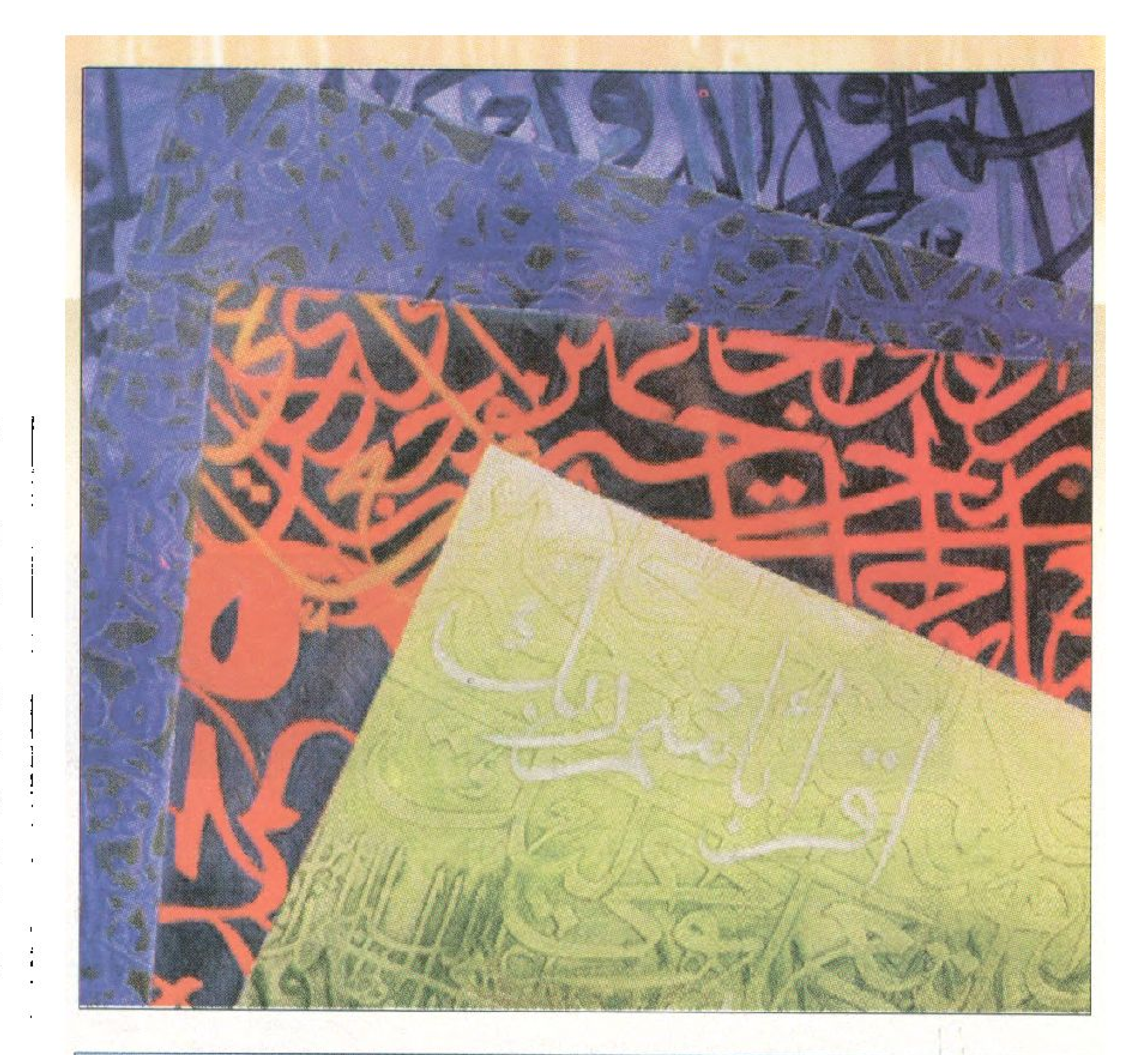
جاليري عشتار

افتتح في جاليري عشتار في عبدون معرض (ورود من جبال الأردن) بمشاركة أربع فنانات من الأردن: المهندسة المعمارية ميس الرازم، زين الرازم، سناء



للفنانة العراقية هناء مال الله

حصاد
عمان التشكيلي





للفنان الأردني فاروق لمبز

القدومي، والشاعرة عائشة الرازم. وكانت ميس الرازم أبدعت أمام الجمهور بريشتها لوحة في المتحف الوطني تحت عنوان (أشجار الروح)، أما زين فقد أبدعت لوحة في الفضاء الفني بعنوان (عناق الأرض)، فيما وهبت عائشة جدارية اشترك في إبداعها مجموعة كبيرة من الفنانين العرب والأردنيين.

ويتنقل المعرض ببرنامجه الجمالي في ربوع الأردن مغطياً على الألم والحزن بالأمل واللون البهيج رغم الجراح والآلام التي أصابت الوطن خلال التفجيرات الإرهابية يوم 'الأربعاء الأسود'.

وقد استضاف المعرض مجموعة من المؤسسات الوطنية ومؤسسات القطاع الخاص تقديراً للرسالة الثقافية والفنية في أهداف التشكيل المرئي والمخاطب للبصر والبصيرة، خصوصا خلال الفترة الراهنة التي لا يزال الأردنيون يعانون فيها من الجريمة الإرهابية البشعة التي ذهب ضحيتها عشرات الشهداء ومئات الجرحى. وقد اشتمل معرض (ورود من جبال الأردن الخامس) على أربعين لوحة فنية، برصيد عشرة لوحات لكل فنانة من جديد أعمالها. ومن مختلف الأحجام.

جاليري زارة

افتتح في صالة جاليري زارة بفندق حياة عمان معرض الفنان فاروق لمبز. تميزت أعمال لمبز بتحوله الفني الواضح لدى ذهابه إلى الفن الإسلامي لاعادة إنتاجه عبر لوحة فنية معاصرة، الذي استهواه منها في الكشف عن جوهر الخط العربي وجماليات الزخارف الإسلامية بشقيها الهندسي والبنائي. وتتميز أعمال لمبز بالعناية الفائقة بنظافة الحرف ودقة شكله المتحرك داخل فضاء العمل. وعلى الصعيد الآخر نجد أن عمله الفني قد حقق طبقات متراكمة على السطح حيث تبدأ لوحته من خلال سطوح مركبة بعيدا عن السطحية، فالسطوح المركبة ساهمت في إعطائه عمقا بصريا وقويا للعمل ذاته وغالبا ما نجده قد اتخذ خط الثلث مجالا لتشكيلاته الحروفية، خط الثلث الأكثر صعوبة وجمالا جاء عبر تشابكاته ليضعنا أمام طقوس المساجد البصرية. إلى جانب ذلك استطاعت أعماله أن تجمع بين صورة اللوحة المليئة بالقيم اللونية وبين الفضاء الإسلامي وصولا إلى تدرجات الألوان وإيجاد حالات ضوئية داخل التكوينات الحروفية القائمة بما يضعنا أمام مفارقات ومستويات متنوعة في مساحة السطح التصويري.

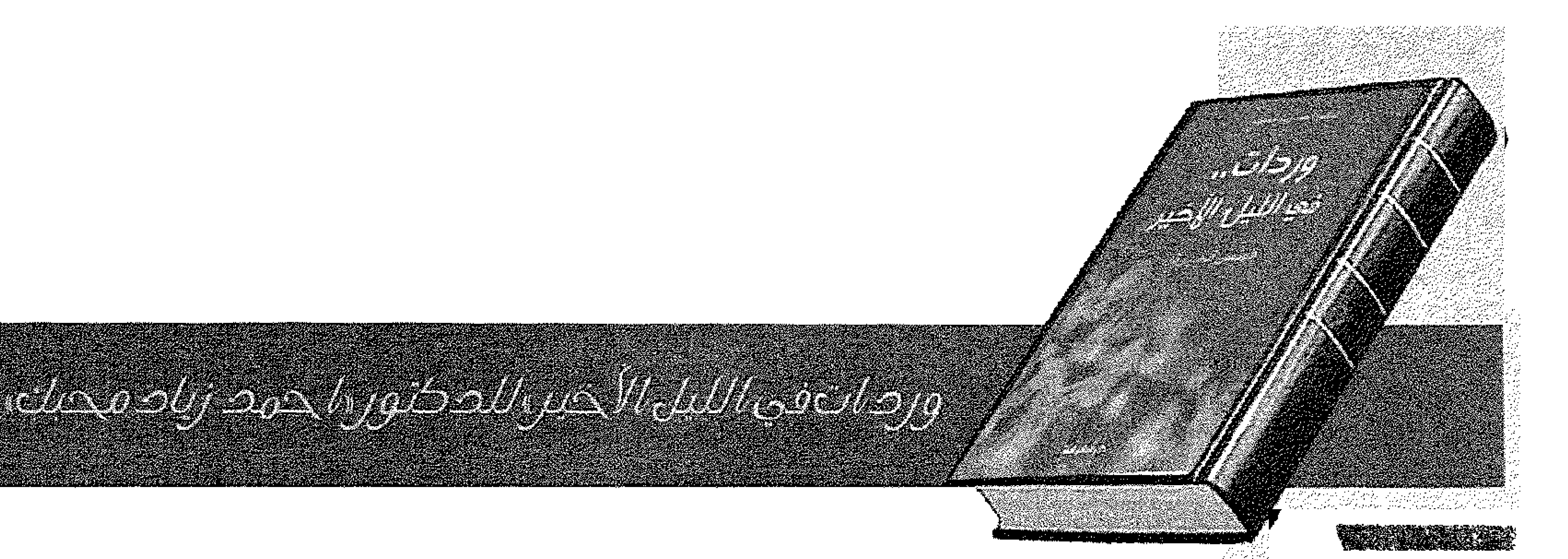
يذكر أن لمبز من مواليد عام ١٩٣٤ في عمان بالأردن، يحمل درجة ليسانس حقوق من جامعة دمشق في سوريا، شارك في العديد من المعارض الجماعية المحلية والدولية التي إقامتها رابطة الفنانين التشكيليين في الأردن، حاصل على وسام الكوكب الأردني من الدرجة الرابعة منحه اياه جلالة المغفور له الملك الحسين بن طلال طيب الله ثراه.

---

* صحفي أردني

للفنانة الأردنية ميس الرازم

إصدارات:



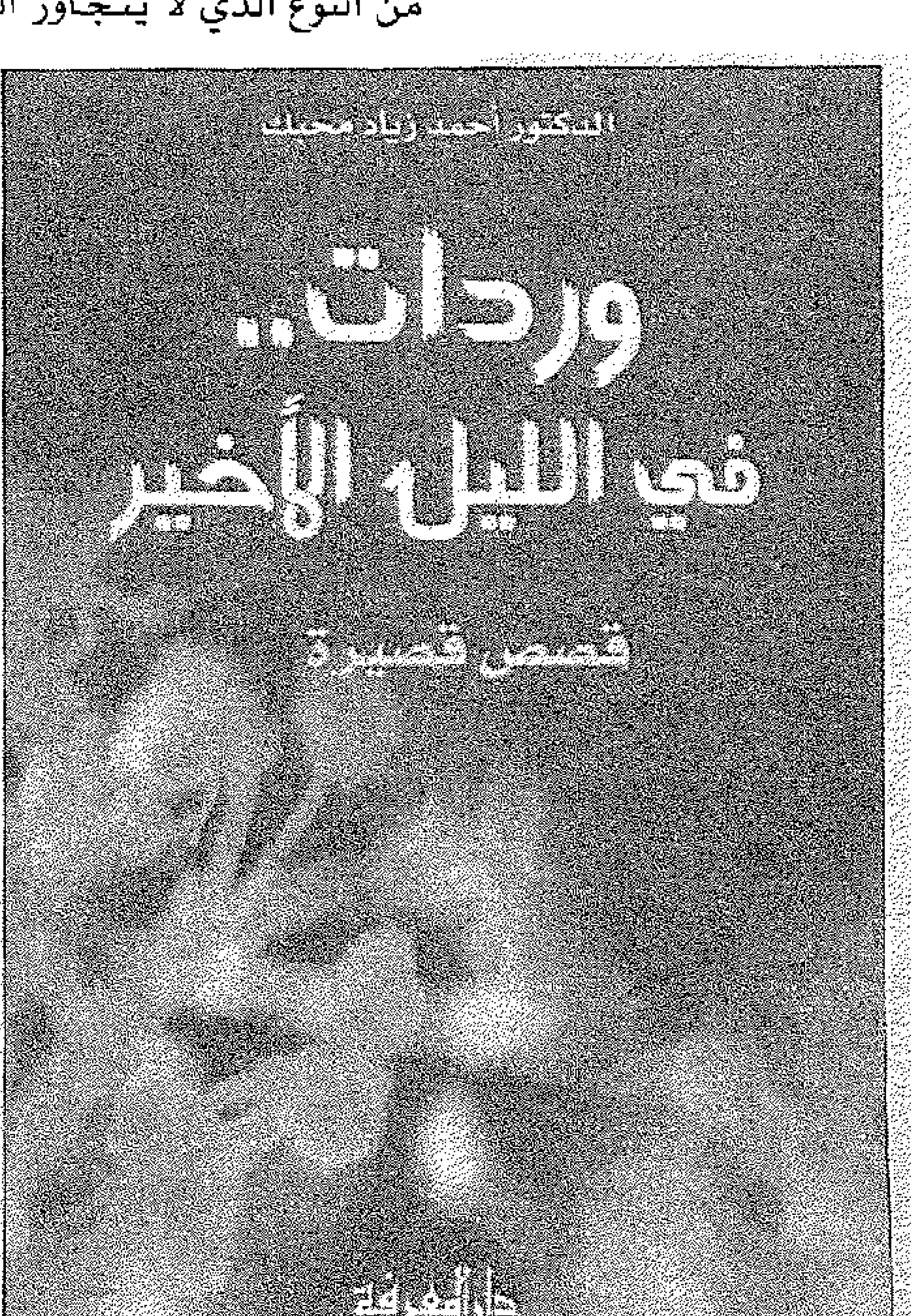
اعداد:
د. احمد النعيمي *

عن دار المعرفة في بيروت صدرت مؤخراً الطبعة الاولى من مجموعة قصصية بعنوان «وردات في الليل الآخير» لمؤلفها الدكتور أحمد زياد محبك.

تقع هذه المجموعة القصصية في (٢٣٦) صفحة، وتضم (٣٧) قصة، منها: شجرتي انا. ليلة العيد. مرآة صغيرة مدوّرة. العودة الى حلب. ربطة عنق من اجل جوجو. امرأة غير عادية. القط الأسود. الزعتر الحلبي. بدلة فاخرة جداً. حدث معي في الطائرة.. وغيرها.

ومؤلف هذه القصص القصيرة الدكتور احمد زياد محبك يعمل استاذاً للأدب العربي الحديث بجامعة حلب، وقد اصدر اكثر من عشرين كتاباً في حقول ابداعية ونقدية متباينة.

ولعل أوّل ما يلاحظه قارئ قصص «وردات في الليل الأخير» ذلك التفاوت في حجم القصص المنشورة في الكتاب. فمن قصة تقع في بضع صفحات الى قصة لا تتجاوز الصفحتين. وقد جاءت اغلب قصص المجموعة من النوع الذي لا يتجاوز الصفحتين مما يفسر احتواء الكتاب على هذا العدد الكبير من القصص.



يسير الدكتور محبك في قصصه على نهج واضح ومرسوم، كما يبدو كاتباً قصصياً له أسلوبه الخاص، وبصمته المميزة. فهو لا يذهب بعيداً في اتجاه التجريب، كما لا يذهب بعيداً في اتجاه الغموض والغرائبية. وما شاكل ذلك.

وعلى الرغم من أن القصة التي يكتبها تبدو اقرب ما تكون إلى الروح الواقعية في إطارها العام. فإنها قصة لا تخلو من عنصر التشويق الذي غالباً ما يأتي مقترناً بعنصر المفارقة، وهي مفارقات تُشعر القارئ بأن هناك مغزى عميقاً لكل قصة من هذه القصص.

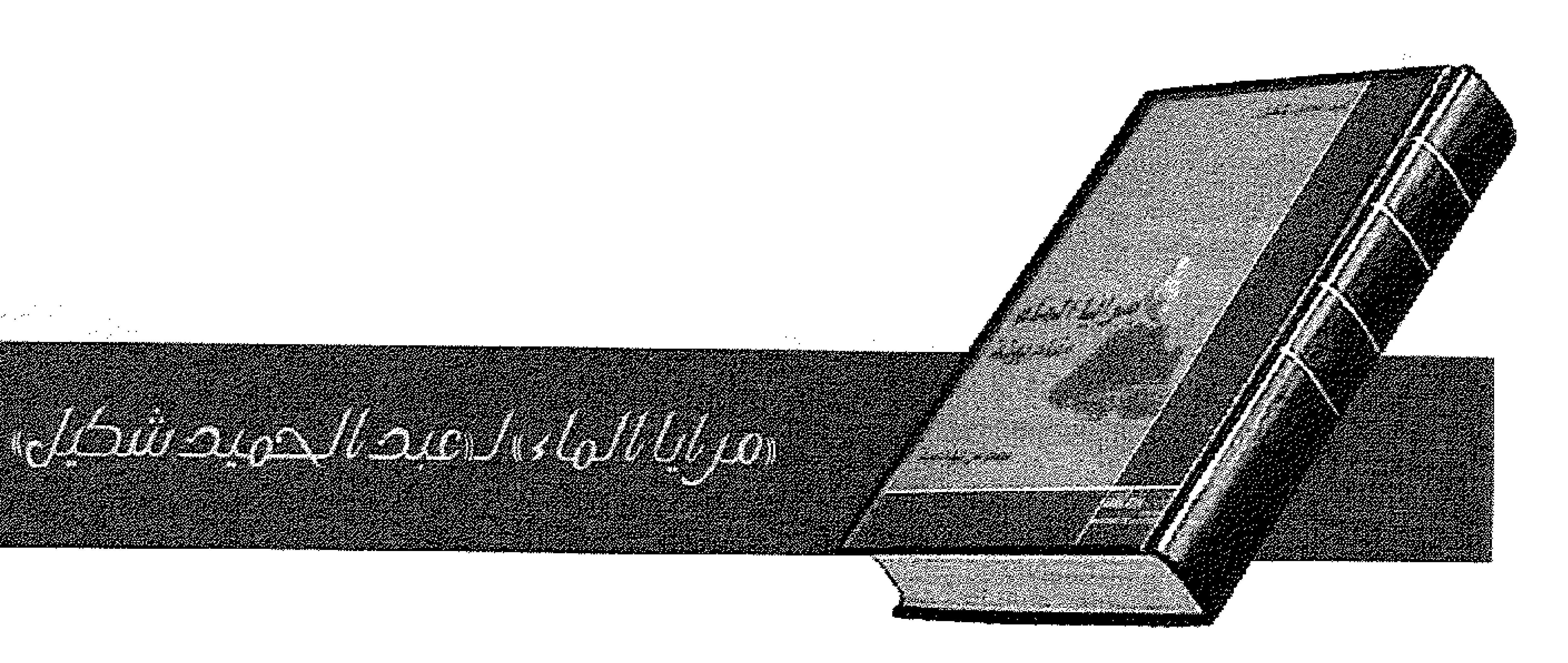
وقد جاءت كلمة الناشر على الغلاف الخلفي للمجموعة لتؤكد ما ذهبنا اليه، حيث يقول الناشر: جميل ومتعب. هو العالم الذي يصوره الدكتور محبك، هو جميل بالأطفال وبما يحملون من براءة ونقاء، وبالشيوخ العجائز بما يتمسكون به من قيم وأخلاق. وبما فيه من عصافير وطيور وحدائق وبيوت تملأ شرفاتها شجيرات الياسمين، وهو جميل لأنه الوطن. يحنّ اليه ولو غاب عنه يوماً. وهو عالم متعب بما فيه من مديرين يقسون على الموظفين، وبما فيه من تجار وسماسرة جشعين.

ويضيف الناشر: وجميل هو العالم. لأن الدكتور محبك يصوّره بلغة عذبة شفافة، وبتقانات فنية غالباً ما تميل الى البساطة والعفوية والوضوح، وقليلاً ما تجنح نحو التعقيد والغموض والرمز. وتظل القصص قريبة من النفس، بما فيها من حرص على البراءة والجمال.

والدكتور محبك في هذه المجموعة يبرع في تقديم الشخصية من خلال الحدث، والعكس صحيح، ففي القصة التي حملت عنوان «لا عمل له» نجده يتحدث عن شخصية تقوم بمهمات كثيرة. حيث نجد بطل هذه القصة رجلاً له علاقات اجتماعية متشعبة ومتباينة، وله «اصدقاء في كل مكان، في المشفى، وفي دار القضاء، وفي دار الحكومة، وفي الجيش وفي الشرطة، وفي الجامعة، وفي البلدية، وفي مؤسسة الكهرباء، وفي البريد، وفي السكك الحديدية، وفي المواصلات، وفي مكاتب الطيران، وفي المطار...» ص٢٠٠.

وتكون المفارقة عندما يقول لنا الراوي: «وحتى الآن لا اعرف ما الشهادة التي يحمل، او ما العمل الذي يعمل، ولا اظن ان احداً من كل اصحابه يعرف» ص٢٠١.

جملة القول: ان المجموعة القصصية «وردات في آخر الليل» لمؤلفها الدكتور احمد زياد محبك مجموعة قصصية جديرة بالقراءة، لأنها سرعان ما تقنعنا ان البساطة يمكن ان تصنع فناً متميزاً.



«مرايا الماء» لـ«عبد الحميد شكيل»

ضمن منشورات وزارة الثقافة – مديرية الفنون والآداب في الجزائر صدر مؤخراً كتاب جديد بعنوان «مرايا الماء: مقام بونة» لمؤلفه عبد الحميد شكيل.. والكتاب عبارة عن نصوص ابداعية اتخذت شكل القصيدة ولغتها، بل ان هذه النصوص ما هي الا قصائد شعرية.

يقع الكتاب في (١٦٩) ويضم عدداً من النصوص الشعرية. منها: مقابسة، تحولات محاق اللون. احوال الطقس، مشرئبات المرايا، ضراوة الاجراس، حريم الماء، الناي، فاتحة لكتاب الوقت، رفوف الكلام، مزامير البوح، فضة الاقحوان... وغيرها.

ولعل في الاهداء الذي تصدر هذا الكتاب ما يشي بمضمونه، فقد جاء الاهداء على هذا النحو: «اما زلت تذكر ليلى؟ ان بساتين الحبق قد اينعت، وان الزنابق الجبلية قد فصدت دمها على حبات الرمل.

– ايها العراقي الطالع من حليب الماء: انتصر، وانتشر كالمرايا في بحر بونة التي كنت تعزف لها اناشيد الروح العذبة!

وتيقّن ان الموج صار برنوس الجسد!

فَهلم نجمع النار، والورد، والقبلات، كيما نداوي جرح هذا البلد!!»

وفي هذه النصوص الابداعية يجد القارئ لغة مؤثرة، ذات ايحاءات متعددة، وهي نصوص تحاول القبض على اكثر من وجع انساني. ففيها حنين الى الخروج من دائرة التيه، وفيها رغبة باستشراف مستقبل اجمل. لذلك يقول شكيل في نص بعنوان «فضة الاقحوان»:

«كل شيء يصير الى هذا المكان:
الريح إلى مهبط الزيزفون.
الفراشات الى سجادة الماء.
العصافير الى ظل المنتهى.
النساء الى فتنة البحر والجلنار،
العيون الى مستقبل
لا يجيء في اتساق الصدى» ص١٥٩.

والكاتب اذ يدرك آن الحياة اصبحت غير الحياة، وان كل شيء اصبح في المزاد العلني بما في ذلك الكتابة فإنه لا يتوانى عن تصوير هذه الحالة. فيرسم صوراً للحقيقة في مقاومة ما هو مزيف:

«اكتب الماء والشجر
من مساحة يدي:
تتبع الأنهار والجداول،
يدي مطرقة،
وقامتي مشنقة مستنفرة،
اشرعها في وجه الزيف،
والظلم،
والضلال،
والكتابة المؤجرة!!» ص٦٢.

وفي هذا الضياع الذي يكاد يبتلع كل شيء تصبح الملذات موءودة، وتنقلب موازين الاشياء:

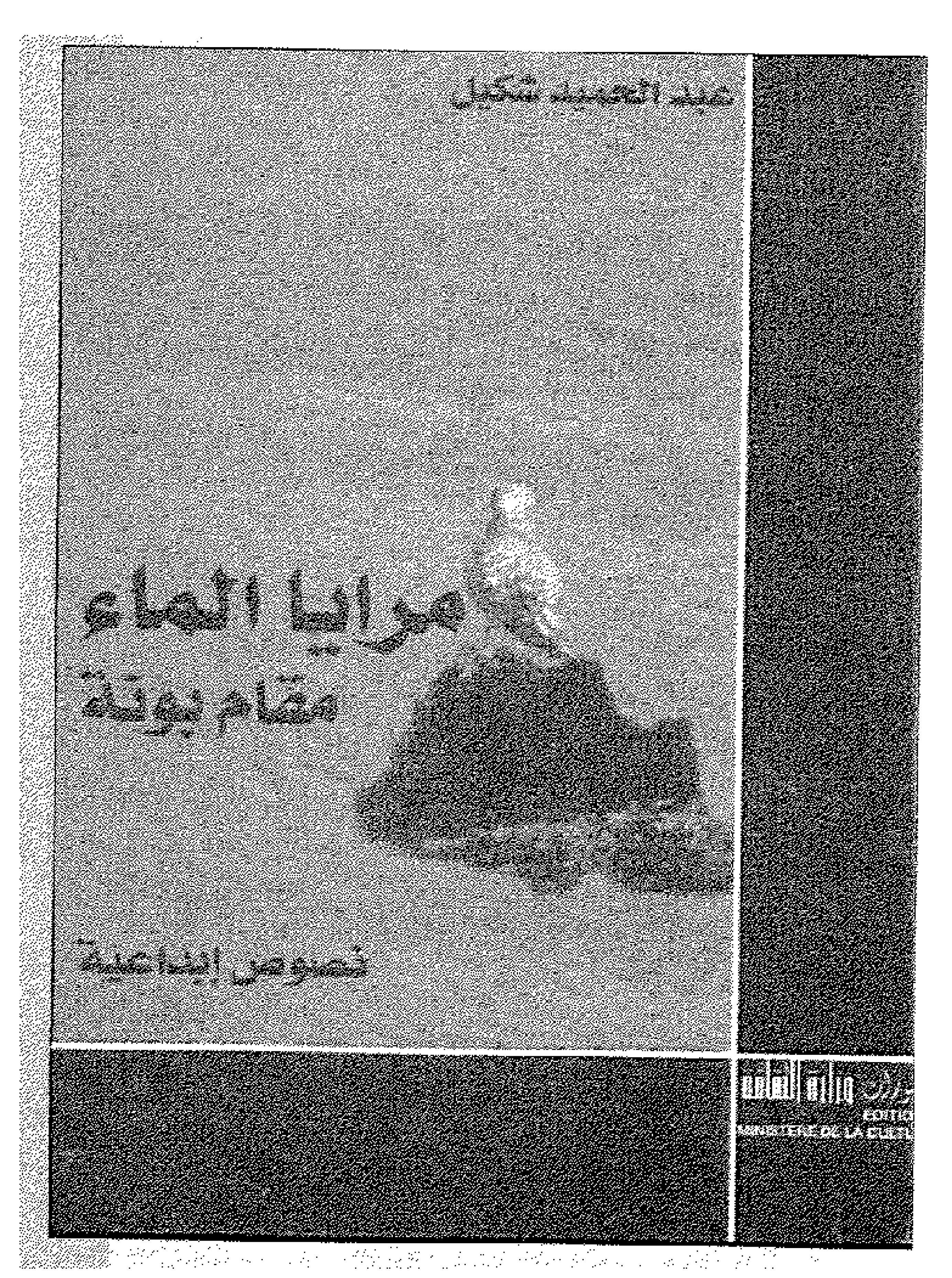
«للبهجة سطوة المسرات،
وللذات الموءودة كشف العارف!
وللشعر ما تخفيه الذؤابات
ولنا نزوة اللغة البلقاء!» ص٦٦.

ولعل صاحب هذه النصوص الابداعية يدرك آن الإنسان في فوضاه يفقد اتزانه، وذاته:

«أنهض من نومي. ارتب فوضى الأحلام.
ارتدي جسدي،
اتهجى مراياي.
ثم أشحنك قبرة من اراجيف المكان» ص٦٧

وربما لمثل هذا يتساءل الشاعر:

«الآن!
مَنْ يوقظ الريح المستديرة؟
ويشرح لي معنى الفرح!
وطن يُنادم الغيد،
يسكب الدم في القدح،
ويسمى البلاد الجميلة:
«مسألة النقاش المستفيض» ص٨٩.





«قواعد وآفاق التحديث في الأردن» مراجعة وتقديم «منذر واصف المصري»

عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، وضمن منشورات مؤسسة عبد الحميد شومان، صدر كتاب جديد يحمل عنوان «قواعد وآفاق التحديث في الأردن»، وهو عبارة عن ابحاث ودراسات لعدد من الساسة والمفكرين الاردنيين، وقد راجع الكتاب وقدّم له الدكتور منذر واصف المصري.

يقع الكتاب في (٣٣٦) صفحة، ويضم مقدمة تمهيدية، وعدداً من الأبحاث هي: الاقتصاد الأردني: الواقع وآفاق المستقبل للدكتور منذر الشرع. التعدين في الاردن: الواقع والآفاق للدكتور صفوان طوقان. الآفاق المستقبلية لمصادر المياه في الاردن للدكتور انور البطيخي، صناعة المعلوماتية في الاردن واثرها على التقدم الحضاري للدكتور علي الشطناوي. الضمان الاجتماعي: حماية اجتماعية وتنمية اقتصادية للأستاذ احمد عبد الفتاح. تميز نظم المعلومات في الأردن: برامج الحاسوب نموذجاً للدكتور عمر الجراح. دور البنك المركزي في النشاط الاقتصادي في الاردن للدكتور امية طوقان. الأردن في وجه الاخطار الاقليمية للأستاذ طاهر المصري. نمط جديد في الحكمية المؤسسية للاستاذ عقل بلتاجي. البعد الاقتصادي والثقافي للسياحة في الأردن للدكتور طالب الرفاعي. دور المصارف في تحقيق النمو الاقتصادي في الأردن لمفلح عقل. اعتماد مؤسسات التعليم العالي في الأردن: واقع وطموحات للدكتور صفوان التل... وأخيراً: واقع المرأة الاردنية للأستاذة سلوى ضامن المصري.



واذا كان من الصعب الوقوف على الآراء المتباينة والمتعددة لهؤلاء الباحثين والدارسين والمفكرين جميعهم في عرض موجز كهذا، فربما نجد في المقدمة التمهيدية ما يضعنا امام فكرة اشمل حول مواضيع الكتاب.

وبذلك نجد ان «التحديث والتطوير من السمات الملازمة للمجتمعات الإنسانية، وتتفاوت طبيعة التغيير المرافق لهاتين السمتين ووتيرته واتجاهاته من مجتمع لآخر في ضوء القوى المجتمعية الفاعلة: الثقافية منها والسياسية والاقتصادية والاجتماعية» ص٥.

ويذهب الدكتور منذر المصري في تقديمه للكتاب إلى أن الحديث يكثر حول «أولويات التحديث والتطوير في الأردن، فهل تعطى الأولوية لقضايا التنمية الادارية ام الاقتصادية ام السياسية.. والرأي الغالب انه من الصعب السير بالتنمية في مجال دون المجالات الاخرى نظراً للتكامل والتقاطع بين المجالات. ولكن الوتيرة التي يتم بها التطوير والتحديث قد تتفاوت من مجال لآخر في ضوء الأوضاع والظروف والامكانات والمحددات الداخلية والخارجية. اما المجال الذي يبدو ان الأردن لم يتوان عن السعي لتنميته، ولم يكن في يوم من الايام موضع تساؤل في اولوياته، فهو تنمية الموارد البشرية التي تشكل عاملاً مشتركاً وعنصراً فاعلاً في جميع المجالات التنموية».

ويتطرق د. المصري في مقدمته الى المحاور المختلفة للتنمية مثل التنمية الادارية، والتنمية الاقتصادية، والتنمية السياسية.. وغيرها.

وعند حديثه عن الديمقراطية فإنه يذهب الى ان الديمقراطية «تبدو في ابسط صورها قضية سياسية تعنى بالهياكل والاطر التشريعية والمؤسسية، التي تتيح المجال وتضع القواعد لمشاركة فئات المجتمع المختلفة في الحياة العامة. لكن الديمقراطية بمفهومها الشامل اكثر من ذلك، لأنها قضية ذات ابعاد اجتماعية وثقافية واقتصادية، بالاضافة الى البعد السياسي، فهي بذلك نمط حياة وثقافة مجتمعية وبيئة معيشية وممارسات فردية وجماعية، بالاضافة الى الهياكل المؤسسية والأطر التشريعية».

وبذلك فقد تناولت الموضوعات التي تضمنتها أوراق العمل الموثقة في هذا الكتاب.. مجموعة كبيرة من القضايا والأبعاد المتعلقة بآفاق التحديث والتطوير في الأردن، وبخاصة فيما يتعلق بالمجال الاقتصادي، وقد بيّنت المعالجات جوانب القوة والضعف، ومواطن الإنجاز والخلل، والتحديات التي تواجه الجهود المعنية بالتطوير والتحديث.



«القضية الفلسطينية: تحديات الوجود والهوية»
مراجعة وتقديم: الدكتور منذر الشرع

عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، وضمن منشورات مؤسسة عبد الحميد شومان صدر كتاب يحمل عنوان «القضية الفلسطينية: تحديات الوجود والهوية»، وهو عبارة عن ابحاث ودراسات لعدد من المفكرين والاكاديميين والباحثين العرب. وقد راجع الكتاب وكتب توطئته الدكتور منذر الشرع.

يقع الكتاب في (٢٠٢) صفحة، ويضم عدداً من الابحاث والدراسات جاءت كالتالي: الفكر السياسي والمجتمع في اسرائيل للاستاذ ابراهيم الدقاق. القضية الفلسطينية والتحديات الراهنة للدكتور عدنان السيد حسين. الحال الفلسطيني الراهن للدكتور علي الجرباوي. القضية الفلسطينية الى اين؟ للدكتور محمد علي الفرا. القضية الفلسطينية في ظل آخر المستجدات للدكتور احمد سعيد نوفل. جدار الفصل العنصري: جدار الضم والتوسع والتهجير للأستاذ فخري العملة. قراءة مكثفة في الاوضاع الفلسطينية الراهنة للاستاذ نواف الزرو. القدس تحت الحصار للاستاذ رائف نجم. البعد القومي للقضية الفلسطينية للدكتور علي محافظة.. واخيراً.. الوجود المسيحي في القدس خلال القرنين التاسع عشر والعشرين.

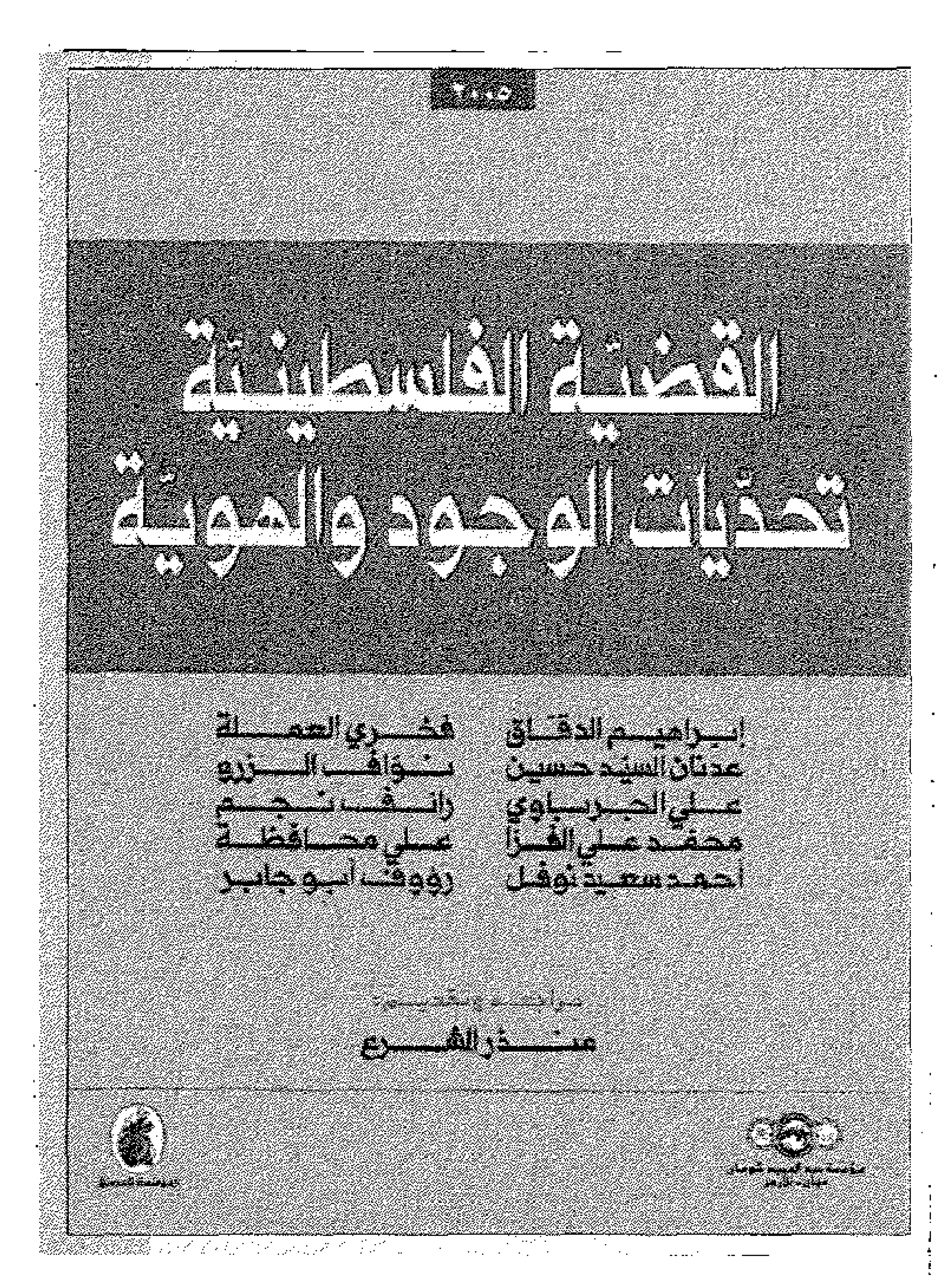
وتذهب توطئة الكتاب الى ان هذه المحاضرات، أو الابحاث قد توخت تسجيل وقائع تاريخية عن القضية الفلسطينية وتوثيقها، مع محاولات جادة لتسطيرها شهادات تاريخية على العصر. كما توخت تأدية الامانة للأجيال اللاحقة، عارضة التساؤلات المقلقة، ومقدمة احداثاً وتصورات ووقائع للقارئ الذي سيشعر من خلال قراءتها وتصورها بالتئام الجرح تارة، وبالنزف تارة اخرى. وذلك نظراً للموضوع الذي تناولته تلك المحاضرات. والذي يعدّ البحث فيه شائكاً يثير الوجع، ولا ينفك يمسّ الأمة العربية في لبّ وجدانها، ويهدد كيانها بعامة، وفلسطين بخاصة.

وقد توزعت موضوعات الكتاب على محاور ثلاثة. انصب اوّلها على الفكر السياسي والمجتمع في اسرائيل. وتناول ثانيها موضوع القضية الفلسطينية في بعدها القومي والتحديات الراهنة. بينما تناول ثالثها موضوعي: جدار الفصل العنصري. والقدس تحت الحصار والوجود المسيحي فيها.

وقد جاء المحور الاول بورقة واحدة تحمل عنوان «الفكر السياسي والمجتمع في اسرائيل: التحول والتكيف» لزخم موضوعها - كما يرى مراجع الكتاب - وامتداده على مدى احداث هامة تبدأ بالمسميات المتعددة لمجموعة او مجموعات اليهود وادعاءاتهم. لينطلق المحاضر ابراهيم الدقاق منها للحديث عن منظورين: اليهودي والعلماني.. ليصبحا فيما بعد اساساً للتعارض بين اليهودية والصهيونية، ومدخلاً متوتراً لإقامة دولة اسرائيل. فهو اذ يركز على الاختلاف الجغرافي والثقافي والقيمي والبيئي والظروف التي احاطت بإقامة تلك الدولة، ليؤكد في الوقت ذاته انها حركة صهيونية هدفها السعي الى تطبيع اليهود وادخالهم في رحاب التاريخ الانساني، والتكيف مع المجتمع الانساني. واخضاعهم لرأي الاغلبية السكانية بعيداً عن ابتزاز المؤسسة الدينية.

وفي المحور الثاني يؤكد الدكتور علي محافظة على جملة من المسائل. منها ان ارض فلسطين عربية لذلك يجب الدفاع عنها. وان موقع فلسطين الاستراتيجي حلقة وصل بين الشرق والغرب، وان طبيعة الكيان الصهيوني طبيعة استعمارية توسعية عدوانية، وان اطماع هذا الكيان واضحة في المنطقة العربية والسعي الى الهيمنة السياسية.

واذا كان المحور الثالث قد بحث في جدار الفصل العنصري. وموضوعة القدس، فقد استطاعت الابحاث الواردة في هذا الكتاب ان تضع يدها على كثير من المسائل الهامة فيما يتعلق بالقضية الفلسطينية بأبعادها العربية والاقليمية والدولية.



* ناقد وقاص من الأردن

الأخيرة

تاريخ الدم

جريس سماوي *

في عمله الشعري المميز "الكتاب" يخرج أدونيس على النص الشعري السائد، ويتصرف بمساحة الصفحة وجسد القصيدة تصرفا أشبه بذاك الذي انتهجه فنانو الحداثة التشكيليين. فليس ثمة لوحة بموضوع وحيد يجري التركيز عليه كما فعل مايكل أنجلو مثلا. بل ان في لوحات الحداثة تشكيلات أخرى خلف اللوحة أو على هوامشها ومتونها، كما في لوحات سلفادور دالي وبابلو بيكاسو.

في " الكتاب" ثمة فضاء مغاير، فأنت تحتار من أين ستبدأ بقراءة الصفحة. هل تقرأ النص الرئيس أم المتن أم الهوامش. هل تلتفت نظرتك إلى ما هو مكتوب على يمين النص كهامش توضيحي أم إلى يسار النص أم إلى أسفله!!

كانت الشمس تمشط رأس الغروب وتجلس
في حضنها بيتنا
بيتنا. لا حلي ولا زينة
كان يأتي إليه المساء، ويأتي إليها النهار
في قميص الغبار

تنتهي من هذا النص الرئيس ثم تقرأ أسفل النص توضيحا يسبقه إشارة النجمة:

* الغبار الشريد الأصم الغبار. الخطى (الخ..).

ثم تقرأ على يمين النص: ما الذي قاله طليحة يا أيها الراوية، وبماذا تنبأ؟ لم يجرؤ الراوية ان يردد إلا نتفا من تعاليمه.

وفي اليسار تجد الإشارات إلى طليحة وغيره من الأسماء التي وردت في المتن.

" الكتاب" يعبر عن قراءة أدونيس للتراث، وهي قراءة اختلف حولها المحللون فبعضهم يرى ان الرجل يقف موقفا عدائيا من التراث الذي هو تاريخ الدم والسيوف والاضطهاد والسحل، ويذهب بعض المغالين إلى أبعد من ذلك إلى اتهام أدونيس في عروبته وانتمائه.

وإذا كانت التهمة جاهزة عند هؤلاء لإلصاقها بمفكر وشاعر كأدونيس، مثلما هي جاهزة لإلصاقها بكثيرين غيره، كنجيب محفوظ مثلا، فإنها أي التهمة، كانت أكثر جاهزية وفي متناول يد الخليفة أو السلطان أو الوالي عبر تراثنا العربي المليء بكل شيء:

لا أرى غير رأسٍ يُرجّلُ في عاره
غير رأس تدحرج عن كتفيه،
الرؤوس كراتٌ
في مدار العروش وساحاتها.

هل تراثنا العربي فعلا هو تراث دموي؟ وهل الكتاب هو تأريخ للدم المراق عبر القرون؟ أولم يكن هناك عشاق وعاشقات وحالمون وحالمات ومجانين ومجنونات؟ ألا يحق لولادة بنت المستكفي أن تسجل في الكتاب شهادة ما؟

أنا والله أصلح للمعالي
وأمشي مشيتي وأتيه تيها
أمكن عاشقي من لثم خدي
وأعطي قبلتي من يشتهيها

غير أن أدونيس يعرف العشاق والحالمين الذين مروا عبر تاريخنا وألقوا حقائبهم المهترئة وقيثاراتهم وأعوادهم تحت نوافذ البيوتات الشفيفة ورحلوا. وأدونيس قرأ كتاب الصعاليك وشعراء التروبادور العرب وزار حانات الشراب والمجون العباسية والاندلسية وغيرها، وتعلم السحر إياه الذي مس روح امرئ القيس وطرفة بن العبد والشنفرى وسحيم عبد بني الحسحاس، وقيس المجنون وجميل بثينة وغيرهم. لكن أدونيس رغب عن قصد متعمد في تدوين تاريخ الدم العربي، ليقول ان المحرقة لم تنته بعد. والمقصلة ما زالت قائمة والسيف ما بات مشرعا على رقاب العباد والطاغية في أوج سلطانه متوجا بالنياشين والأوسمة. إنها حالة أشبه باستدراج التاريخ ليقول كلمته في الحاضر.


لن أقول لكم كيف عاشوا وكيف يعيشون،
أو كيف جاءت إليهم. عنيت القبور،
ولا كيف كانوا يهبطون إليها بأجسامهم كلها أو بساقين،
أو كتفين وصدر.
لن أقول لكم كيف كانت تجيء الرماح، تثقب أجسادهم.

لكنه لا ينسى وهو الشاعر الحالم المتفائل المسكون بالجمال، أن يخرج من ذاكرة الموت هذه ليستأنس ولو قليلا بأسلافه المضيئين بالحب:

اتفيأ. أخرج من هذه الذاكره
اتفيأ أسلافي الآخرين
الذين يضيئون أعلى وأبعد
من ظلمة القتل من حماة
القاتلين

jheavenly@yahoo.com

* شاعر أردني



للفنان حسن عبيدة

